目　次

应用技巧部分

应用技巧 按照我的理解,"应用技巧"这个名詞是指应用"一般技巧"去克服音乐作品中的困难。这两种技巧的共同点在于掌握它們需要同样的手段——練习。其不同点在于一般技巧的类别比較簡单,应用技巧则相反,当一个作曲家利用一般技巧的这些类别去写一部"音詩"时,其发展的可能性是无限的。簡言之,一般技巧可以比作原料,而应用技巧則可比作制成品。

I. 練习方法概論

練习方法概論 我們先談一下所謂"練习",也就是說,从"不能"到"能"拉奏一串音符的这个过程。从心理上講,我們可以把練习过程作如下的分析:当我們第一次拉一串对我們生疏的音符时,看到的每一个音符,其声音高低、时值都会在我們的心中留下一定的印象;这个印象促使手指、手臂或手作出相互之間可以截然分开的一些动作。当这段音乐被連續拉奏許多遍以后,則原先的有意識作出的那些动作被混揉在一起形成一种机械化的綜合动作,这个綜合动作不久便无須再依賴音符記号外形的提示,只凭記忆就可以把一連串的动作自动地作出。因此,我們可以把从"不能"到"能"拉奏的过程分为下面三个阶段:

1. 按照音符外形所示，有意識地作出动作，每个动作之間可以截然分开，即：不知和不能的阶段。

2. 看见乐譜后，产生了內在要求，将每个截然分开的动作汇集成一个綜合的、机械的动作拉奏出来，即：知但尚不能背奏的阶段。

3. 看乐譜已不必要，完全是根据內心要求自然而然地演奏，即：知也能背奏的阶段❶。

因此，从不知到知并且能拉奏一串音符的过程也就是从有意識动作到下意識动作的变化过程。如果不顧这一点，在拉一段急奏时我們去"想一下"它，在大多数情况下都会在技巧上出大毛病，这种情况每个独奏家都是很熟悉的。演奏者的演奏动作越是出于下意識，他的技巧越有把握。但是当演奏动作无甚把握、能否作好要凭运气时（例如，在鋼琴上演奏从一个音符跳到距离很远的另一个音符上时；又如在小提琴上拉长的延續高音、需要使弓子靠近琴馬时），用眼睛有意識地来检查糾正动作是必要的。同样，当遇到这样的乐曲：其某一主題或音型反复数次、但反复时有調性或是节奏的变化，这时仅凭下意識的机械动作是不行的，而需要把每次的变化都象一幅清楚的图画一样地牢記在演奏者的意識中（参閱178頁）❷。

❶ 許多人（如布紐〔Raoul Pugno〕等）需要看譜才能作出完善的、艺术的演奏，这一情况主要是由于病态的恐惧心理造成的，它并不能改变这一事实：一般来講，只要能知就一定能背奏。演奏室內乐之所以要看譜，除了一些实际的考虑之外，有一个原因就是为了避免任何个人表現突出的可能。其实就是拿室內乐来說，如果参加演奏的所有人都背奏，从而不完全拘束于乐譜記号，这样对掌握乐曲本身和表情的直接性也可能大有帮助，这是一个值得研究的問題。但是不看譜拉四重奏現在还没有，那是将来的事（1920年写）。——原注

❷ 意即在变化处仍需有意識地控制演奏动作。——譯注

当我們想到演奏貝多芬小提琴协奏曲这样一部作品需要两只手做数千个这种下意識的演奏动作时，就很容易理解为什么必須把这样一件繁重工作中的各个組成部分尽可能使之簡易化了。节省力量、避免任何精力的浪費以及有目的地化費力量都是簡易化所不可缺少的必要条件。一切不是直接有助于发音目的、不必要的困难动作或是一般多余的动作都应該避免。差不多最有用处的动作总是表现为最好的（即最能节省力量的）指法和弓法。选择最好的指法和弓法是練习中的主要目的之一❶。

反复的練习 为了从心理上和技巧上都能掌握某一連串音符，我們必須或多或少地反复練习它——这个事实曾經使得絕大多数小提琴演奏者得出一个錯誤的結論，認为为了"能拉会一段音乐"，有目的的練习和不断的重复該段音乐是一回事。这是一个致命的錯誤。因为練习虽然是必要的，有好处；但另一方面，它也有害处，我們可称之为"必要的弊害"。总是重复一段音乐事实上并无助于音乐表现本身。每个拉小提琴的人根据他个人的經驗都知道长时期地連續練习技巧困难部分使他不能享受到演奏音乐时的眞正的愉快。因此每个独奏家在就要登台演出之前，都本能地避免作机械的技术練习，因为他們預感到在这种情况下去熟練技术只能有損于演奏情緒。此外，习慣性的、不加思考的、不停的

❶ 这个說法常常会遭到我們內心的反对，而这种反对我們自己是不自覚的，因此必須与这种反对作斗爭。常見到的事实是：有些指法和弓法虽然我們也感到不合理或是已然过时，但是由于它們是我們在年輕时代所热烈景仰的某位有成就的艺术家所訂的，因此这些指法和弓法和这位艺术家的成就在我們的記忆中便紧密联系在一起了，以致从那时以后，对这位艺术家的尊敬心理便阻碍了我們解放自己。常常就是因为这类原因，以致一些誰都知道是很拙劣的、只代表某个闡释者个人看法的指法和弓法被保留下来了。——原注

反复練习一定会破坏演奏者对音乐的感受能力，同时还会使他丧失成为一个艺术家的条件——独特风格。还需注意的是：在重复練习一个片断时，必須小心不要重复可能錯的动作。因此我們必須首先肯定演奏这段急奏的一系列的动作都是完全正确的以后再进行練习。

健全的練习法　当然，我們还应該找出一些健全的練习原則，虽然我們不可避免地必須把机械的技术練习重复一定的遍数，但只要按照这些原則进行練习，就可以使我們的演奏情緒不受到破坏，而仍能享受到音乐本身給我們的愉快。

前面已經講过，練习时应該考虑以下三个主要原則：

1. 找出最合宜的动作——表现为最省力的指法和弓法。
2. 把开始練习时的有意識的动作轉变成下意識的动作。
3. 完全根据上述原則进行練习，同时还无損于艺术家的整个风格。

凡是想达到一定目的并經常注意如何达到它的人，总是要受到內在的和外来的敌对力量的阻挠的，使他难以成功。在我們这門行业中，无論那一方面作得过分都特別容易把本来是健康、稳妥的練习方法变質成为有害的东西。过分延长練习时間、过多地練习个別的技巧部分以及偏爱干燥的、缺乏音乐美的練习曲等都是錯誤的，其产生原因在于錯誤地認为：要想获得一定程度的熟練，首先需要一定长的練习时間，而这段时間越是連續的、不間断的，越能迅速地达到目的。事实恰好相反，正好象我們吃东西时，只有一小块一小块地吃下去，肠胃才能消化一样，我們的"精神"也不能消化太大块的东西（见 166 頁）。每天練十分鐘断弓，連續練 18 天肯定要比一天練三小时一共只練三天要好●。

每种技巧都应該經常地練习，但是每次都要少練。Non multum sed multa。❷

一般来講，我們必須确信：我們作技巧練习只是为了能够实际应用这一理由，絕不是为了享受（由于某种对美感的錯覚，有可能会把手段当成目的）。我这样講并不意味着应該把練习看作是必須尽快摆脱掉的、令人厌煩的一种任务。当通过練习終于把原来不能克服的技巧困难克服了以后，我們也会感到某种程度的愉快，但是这种愉快感絕不能和我們領会并且重现一个純音乐的意想时所产生的那种滿足的心情相比。此外，認为只要認真地練习就能够使自己去履行自己的艺术演奏的大部职責的想法对于提高一般的艺术修养极端有害。絕不应該把練习当成一种“体育游戏”❸来搞，应該牢記：它的价值在于：正是通过艰苦練习这条道路，才有可能为进一步提高我們的演奏艺术准备必要条件。

練习时間的分配 和上面所談最有关系的是練习材料的比重和时間分配問題。因此問題是：練习什么？如何分配練习的时間？

---

❶ 当我拉完了帕格尼尼随想曲第23号（第一部分）和第17号（第二段）以后（我把这两段音乐統称之为“八度練习”），我有时听到同事們用略带諷刺的口气对我說：“你一定花費过很多苦功夫来練习伸指八度技巧”。可是我必須承認，我所以能掌握伸指八度这种技巧恰好是由于我某种不愿多拉的緣故。当我在巴黎音乐学院作学生的时候（1890年），由于住屋不够暖，每次开始練习前不得不先練半小时手指練习以完全恢复手指的灵活性。我曾經想用各种方法来減少时間的浪費，后来偶然地发現：只須用五分鐘或十分鐘的时間練习伸指八度就可以得到与練习半小时指法練习同样的效果，这样一来可以节省很多时間。因此以后我每天都練习伸指八度，虽然每次都从未超过五分鐘或十分鐘，一直保持了四、五年。——原注

❷ 拉丁語，意即不要量多，而要次数多。——譯注

❸ 意即为練习而練习，不是为了艺术表現。——譯注

我們先答复第一个問題。練习什么决定于練习的目的，練习的目的有三：

（1）学会尽可能多的一般技巧。

（2）把所学会的一般技巧正确地应用在音乐作品的研究中。

（3）在熟練的技巧的基础上，完善地重现該作品。

如果不恰当地强調了上面三个目的中的一个，将可能产生三个后果：

（1）用过多的时間練习一般技巧。有的小提琴家用四分之三的时間作各种一般技巧練习、音阶等。因此沒有多少时間練习保留节目或演出曲。

（2）过分注意应用技巧，表现为几乎单单只是注意練习保留节目中的技巧部分，而忽視一般技巧練习。这样不久将导致演奏者一般技巧的退步。此外，由于为了能够演奏，单純只注意練习保留节目中的困难技巧部分，以致这些乐曲被降低成为練习曲了，不久作品中的音乐意义便完全丧失了，而我們不再能以那种直覺性和鮮明性——这是激动听众情感所必須具备的两个条件——来体会和表现乐曲。重现一个作品时所需要的技巧水平应該事先早已通过一般技巧練习而具备了，不应以作品当練习再練。

（3）过多地注意練习乐曲。純从人情的观点来看，这是最可以原諒的过錯，但是不可避免地它将使演奏变得肤浅，因为这样作不仅演奏者的一般技巧的源泉减少，无法提高，而且这种单純供消遣的、要求不严格的演奏必然忽略乐曲的技巧这一面，从而使他在音乐会中的表演常常沒有把握。

因此，每天練习时上述三点全都应注意到，这是練好的首要原則。但是，是否这三种練习的时間分配也应該相等呢？比方說，演

奏者一共有三小时的練习时間，是否三种練习应各占一小时？这个問題的解答和个人的年龄与才能以及他将在什么时候演出有密切关系。例如：在孩童时期，多練习較浅的专門技巧不致于使他厌烦；可是十年以后，只要他是个真正的艺术家，如果再让他多練較低級的技巧，他必然会从內心产生强烈的反感。同样，由于才能不同也会有类似情况，有才能的人学得快，如让他仍継續不断地練习他已經完全掌握了的技术是毫无意义的，反之，如果专門找出技巧的弱点并通过練习去克服，这种練习最能引人入胜。此外，如果必須在一定日期之內把一首乐曲練得很完善，以便能在音乐会上演出，則应用很多时間練該作品中技巧特別难的地方，对于一首內容較深的音乐作品，則需要多花时間注意鉆研它的純音乐內容。

因此，我所要提出的如何分配練习时間的方法，只能以一个中常的演奏者为假想对象：所謂中常是指：（1）受过較全面的訓練，（2）具有一般的天賦，（3）他所要演出的艺术作品是属于中等程度的。

正确的时間分配 我認为最好的練习时間的分配方法如下（假設每天有四小时練习）：

1. 練一小时的一般技巧（包括各类音阶譜表，各类音阶譜表結合各种弓法[见12頁]以及其他練习）并着重練掌握得最差的那方面技巧。

2. 練一个半小时的应用技巧（即練习保留节目中的技巧困难部分）。

3. 練一个半小时的純音乐（把先前只从技巧的观点練习的音乐作品用在音乐会中演奏的风格演奏，如可能，加上鋼琴伴奏，此外練习室內乐）。

第三种半工作、半消遣的練习时間常被忽略，但是即使从技巧的观点来看，这种練习也是最重要的，因为它会明显暴露出还没有被发覺的技巧弱点，从而为次日提供非常好的練习材料。因此，我認为从練习时間中划出相当多的时間来練习娛乐性的演奏❶是絕对必要的。为了保証这一点，前面所确定的練习一般技巧和应用技巧的时間則相对地需要常常有所改变❷。

最困难和最費时間的总是練习应用技巧（即从技巧上掌握准备表演的乐曲）这部分。其次是練习表现作品的音乐內容这部分——它不是技巧問題，而是精神与灵魂問題。最后才是練习一般技巧这部分，对于受过全面訓練的人来講，这部分只是为了保持已有的技巧能力而已。

可是，至于練习的次序則应該把一般技巧練习放在前面，因为这种練习单調乏味，需要在身心方面精力最充沛时練习，因此在开始每天工作的那时候最适宜。練完一般技巧后应接着練习应用技巧，最后演奏者才应投身于音乐的艺术作品。

❶ 指練习乐曲的表情，即上述第三种練习。——譯注

❷ 意即必要时可以减少时間，以供第三种練习用。——譯注

Ⅱ. 一般技巧的練习法

1. 每日練习(各类音阶譜表)

本书的第一部分已經詳細講述了一般技巧类别的最实际的練习方法，现在我們准备談談作为每日的練习材料，怎样練习这些一般技巧类别收效最大❶。

难处在于：既要包括尽可能完全的技巧类别又要花費最少的时間。一般都作不到这点，有的花費的时間虽少，但是練习的技巧項目也是有限的；而有的練习范围虽广，但花的时間又过多，以致于既不能有多余时間也沒有必要的充沛精力去作具有較高价値的練习。我們首先談談对两手的技巧要求如何。

左手 大多数演奏者以为只要每天把三个八度的、各个調的自然音阶連續拉一遍便是尽到了責任。他們忘了至少还有約52种其它的技巧类别需要予以同样的重视。这些类别是：

A. 在一个八度之內、在一根弦上：

1. 自然音阶
2. 分奏三和弦和七和弦
3. 分奏三度

❶ 我所作的《基本練习》(Urstudien)不包括在这里所說的每日練习材料之內，因为它只是为了那些时間极有限的演奏者用的"救急"練习。——原注

4. 半音音阶

B. 三个八度:

5. 自然音阶

6. 分奏三和弦和七和弦

7. 分奏三度

8. 半音音阶

C. 三度双弦:

9. 自然音阶

10. 半音音阶

11. 距离为三度的音阶

D. 六度

12. 自然音阶

13. 半音音阶

14. 距离为三度的音阶

E. 簡单八度:

15. 自然音阶

16. 半音音阶

17. 三度音阶

18. 分奏三和弦

F. 伸指八度:

19. 自然音阶

20. 半音音阶

21. 三度音阶

22. 分奏三和弦

G. 十度:

23. 自然音阶

此外还应加上震音、泛音和左手拨弦練习(后面两項可只在需要时練习)。很明显,如用一般流行的練习方法,在較短的时間內把上述全部技巧类别練完是不可能的。因此如何解决这个問題是关系着每个小提琴演奏者发展的一个重大問題。

右手 我們必須根据右手动作的各种形式❶而不是根据右手动作的无穷尽的結合可能性❷来决定右手每天需要練的練习。

按照上述原則,我們可以找出下列这些基本形式:

1. 用下半弓拉的分弓
2. 用上半弓拉的分弓
3. 在下半弓换弦
4. 在上半弓换弦
5. 在弓根、中弓、弓尖拉的快、短弓

除此之外还需加上主要类型的混合弓法以及頓弓、断弓、跳弓和击弓——这些被誤当作偶尔一用的練习。

如果說仅是左手的練习材料就已經够多了,但是右手的練习材料比左手还要多。在每天三或四小时的正常練习时間內,若是把这些技巧类别一个接一个地練下去,則恐怕全部时間都要花在練习一般技巧上。但是我相信我能指出一个更好的練习方法。我曾經为左手选择了一套一般技巧的練习,我称之为《各类音阶譜表》。小提琴家可以用他正在練习的那个乐曲的調性去練习这个譜表。

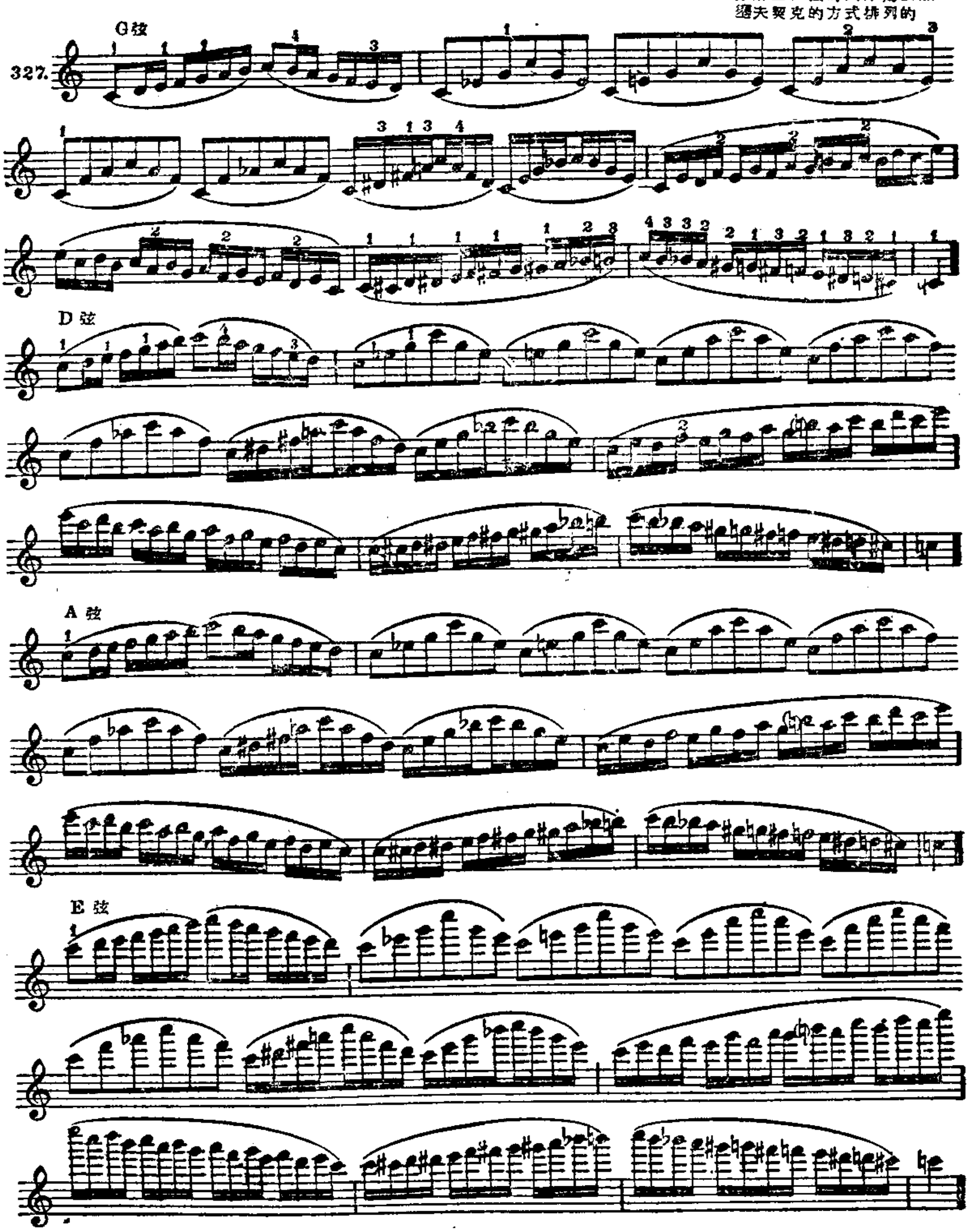
---

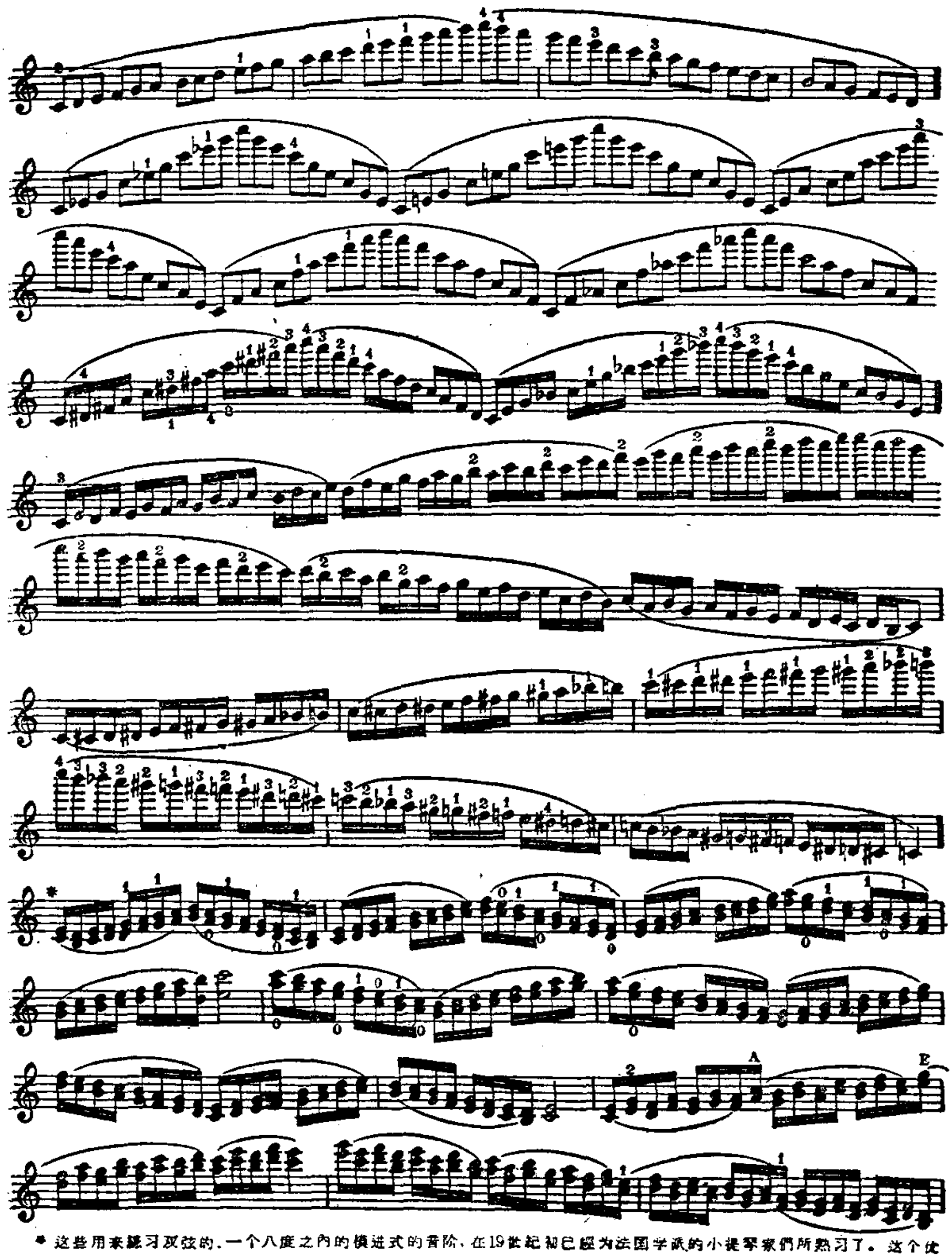
❶ 卡尔·弗萊什:《基本練习》。——原注

❷ 塞夫契克:《四千种弓法練习》。——原注

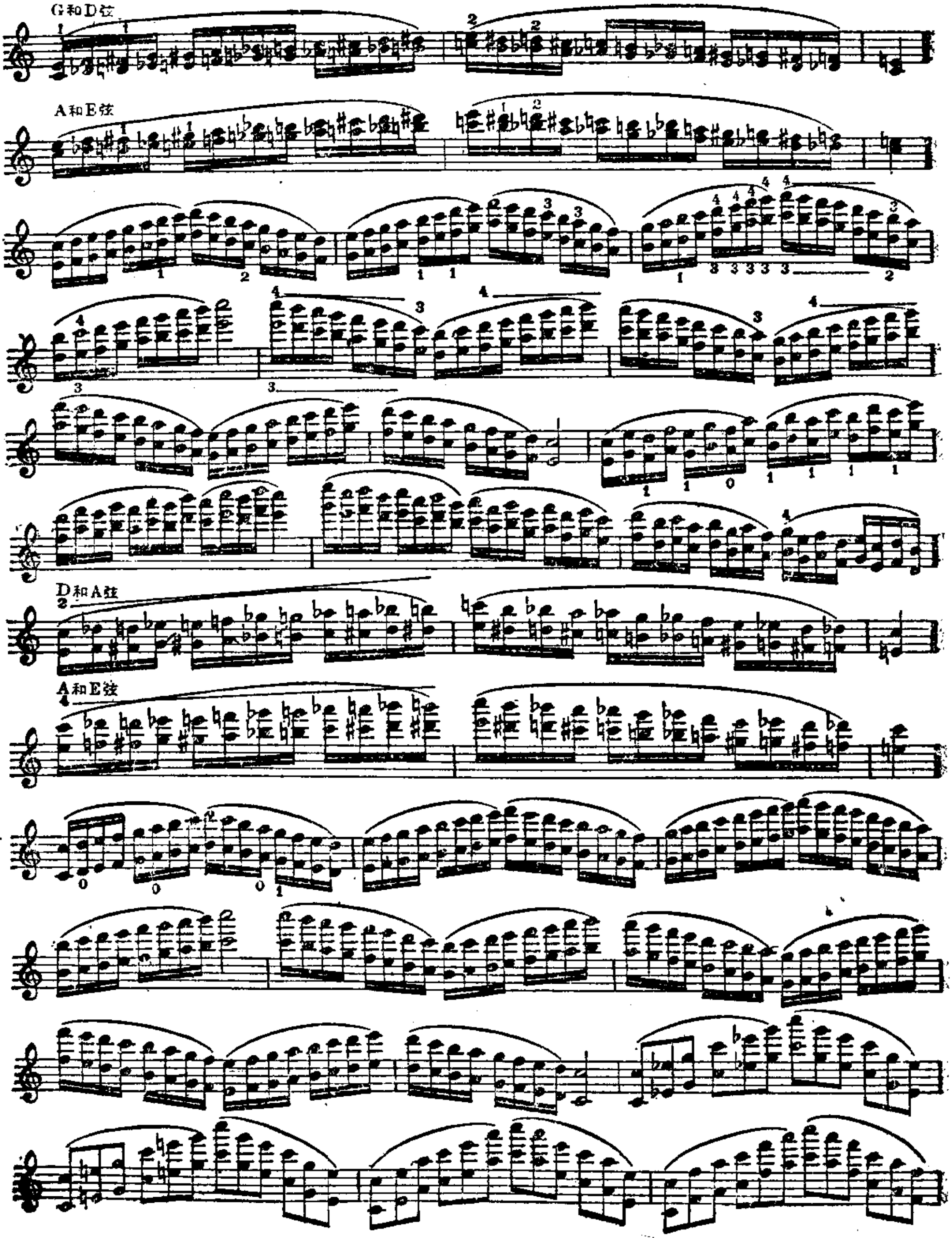
各类音階譜表

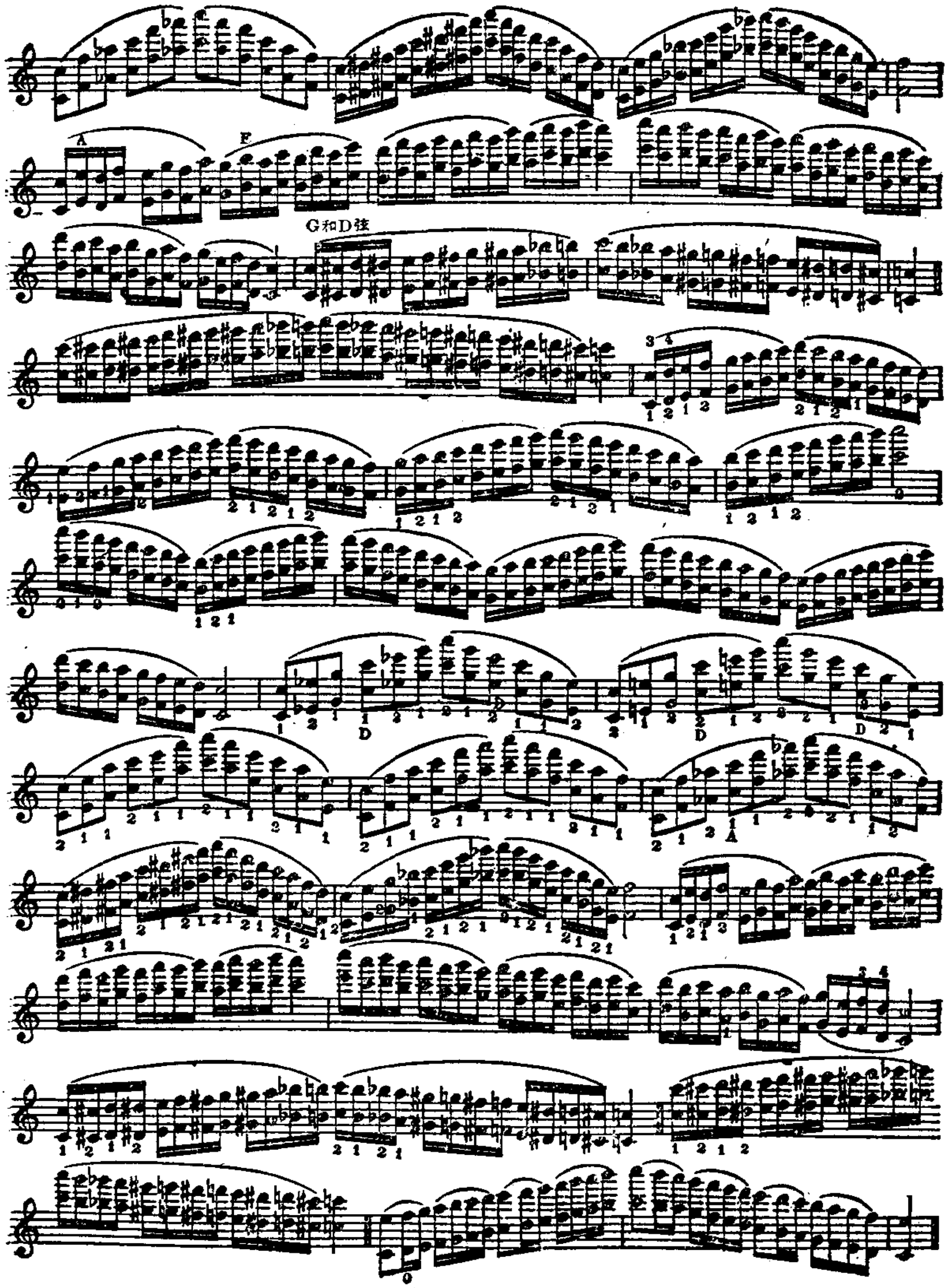
分解三和弦的次序是按照
謝夫契克的方式排列的
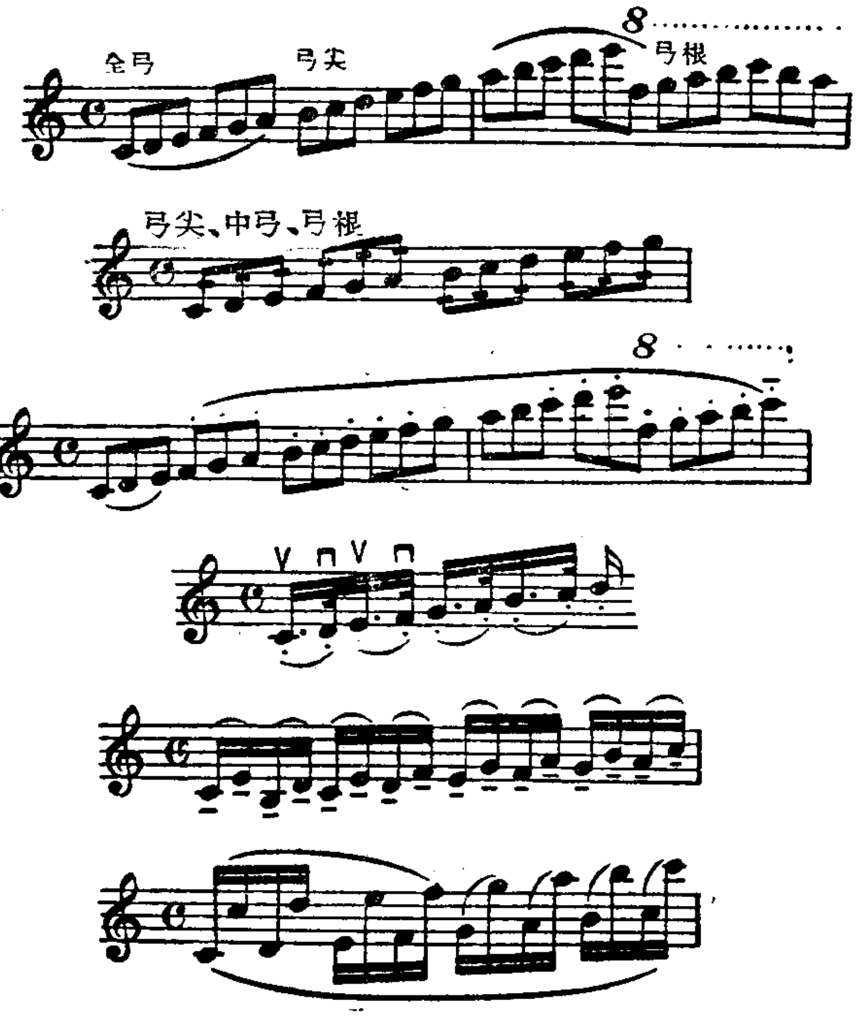




* 这些用来练习双弦的、一个八度之内的横进式的音阶，在19世紀初已經为法国学派的小提琴家們所熟习了。这个优良的傳統是由巴侠奥的女婿和学生肖扎欣傳授給我的。——原注。


G和D弦
A和E弦
D和A弦
A和E弦


A
F
G和D弦
D

利用各类音阶譜表作弓法練习 可是，为了不致于把演奏者的練习时間不恰当地用在单独訓練右手上，可以把右手的基本动作和各类音阶譜表結合起来，可以把变化很多的弓法类型“移植”在各类音阶譜表上。当然，这种結合的可能方式是非常多的，按照个人的需要，可以多到无穷。我只准备举出几个弓法与各类音阶譜表結合的例子：

328.



用音阶譜表作发音練习 各类音阶譜表还可以用来練习各种发音，例如：

1. 强，靠近琴馬，一弓拉許多音符。

2. 弱，靠近指板，每弓拉一至四个音符。

3. 漸强。

4. 漸弱。
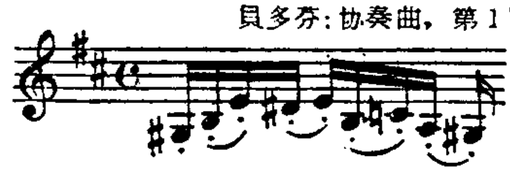
5. 把 3 和 4 結合練习。

6. 加上不同的重音。

7. 用波弓拉(见本书第一分册第 152 頁)。

此外,各类音阶譜表可以用来补救弓法技巧的弱点。例如,如果在拉  这种弓法时感到困难,可以把这种弓法加在各类音阶譜表上来練习;經过一定时間便可以克服这个困难,而无需花任何时間专門練习这种弓法。各类音阶譜表还可以用来練习应用技巧。例如,如果我想演奏貝多芬小提琴协奏曲,而其中这段有名的片断:

貝多芬:协奏曲,第 1 乐章

329. 

使我感到困难,我就完全可以把这种弓法全部地或是部分地結合在各类音阶譜表上練习,一直到我絕对能够掌握它为止。(在讲到自創練习曲那一节里将对这方面的問題有更詳細的叙述。见 162 頁)。

經驗告訴我,虽然这种練习方法比較簡单(或者說,正是由于它比較簡单)其效果却几乎是惊人的,特别是对那些过去沒有采用过完备的練习材料的人更是如此。但是,在实际練习当中,应該注意下面几点:

練习音阶譜表所应注意的一般原則 1. 这些練习可以慢練也可以快練。慢練时可練音准,快練时可練輕捷。

2. 开始时应該慢練,非常仔細地糾正每个不准的音。为此,换

把以后的头一个音符必須稍微延长一点。

330. 

3. 当演奏者逐漸練熟了这一串練习时，可以把速度加快。

4. 每天都要换調拉。

5. 音阶不要重复拉，否則本譜表的最大优点——节省时間——将无意义。

6. 練习一个月后，每天可以拉两遍，一遍慢，一遍快。

7. 关于时值，慢練一遍应用 12 分鈡到 20 分鈡；快練一遍应用 7 分鈡到 12 分鈡。当然演奏者首先必須已經具备了必要的技巧。

每天拉两遍，用在全面訓練和复习一般技巧材料的时間只为20到 30 分鈡，原先很明显不能解决的問題——練习的技巧要尽可能完全，但时間又要尽可能少——这样一来就解决了。

是否应該把震音音阶和泛音音阶也加上去可以由每个人自己考虑决定。

各类音阶譜表是为已經学习过全部技巧練习材料的人預备的。但是对于程度較浅，未受过全面訓練的人怎么办呢？在这种情况下，最好还不要用整个音阶譜表作为教材。然而，当小提琴演奏者的一般技巧已达到相当高的水平、能够克服音阶譜表中的技巧困难，这时如果他采用幷且經常地練习这个譜表，就等于为了防止损失技巧的財富❶而作了"人寿保险"一样。

❶ 1920 年我編写这个音阶譜表时，我认为只写 C 大調音阶就行了，可以让学生自己用各种不同的調去拉它。但是不久我发現，大多数学生都懶于听从我的劝告，他們只滿足于一遍又一遍地用 C 調拉整个譜表。因此，我决定在1927年出版了一本把原譜表移成所有各調的单行本，作为补充材料（卡尔·弗萊什：《各类音阶譜表》，卡尔·費舍版）。——原注

2. 练习曲材料

練习曲材料 練习曲(Etude)(也常常被称为 Caprice 或Stutiy)包括学习一般技巧的材料并且发展成为独立的作品，从这一点上講，也可以說練习曲属于应用技巧的范围之內。但是，从另一方面来講，它們却缺乏一个純系由于內心音乐要求而写出的作品所具有的特性。練习曲不适于公开演出，在大多数情况下，它的作用在于加强演奏者的技巧能力❶。

因此，練习曲首先应属于一般技巧范围內。在較早期的意大利練习曲作品中，可以供我們作为練习材料的不多，最多也只有娄加推里❷所作的随想曲还可以用(特别是在弓法方面)，虽然由于指法技巧特别和缺乏主題，这些随想曲我們很不习惯。此后首先引起我們重視的是克莱策和罗德所作的随想曲，这两部作品永远是为小提琴技能打下最牢固的基础的教材。加万尼艾、費奥里罗和罗瓦里❸等人在当时同一个时期內所写的練习曲到现在看来，其价值远不如这两部作品，(罗瓦里所作的練习曲过分偏重于伸张手指)。在德国作曲家中，班达❹，馬依賽德❺以及其他人都沒有給

❶ 肖邦、舒曼、帕格尼尼以及其他作曲家用 Etude 这个名字所写的音乐作品自然不包括在这个范围之內。——原注

❷ 娄加推里(Pietro Locatelli, 1693-1764)意大利小提琴家、作曲家。——譯注

❸ 加万尼艾(Pierre Gaviniès, 1728-1800)法国小提琴家、作曲家。
費奥里罗(Federico Fiorillo 1755-?)意大利小提琴家、作曲家。
罗瓦里(Pietro Rovelli, 1793-1838)意大利小提琴家、作曲家。——譯注

❹ 班达(Franz Benda, 1709-1786)德国小提琴家、作曲家。——譯注

❺ 馬依賽德(Joseph Mayseder, 1789-1863)奥地利著名小提琴家、教师、和作曲家。——譯注

我們什么新鲜的东西。但是，斯波尔写的《小提琴練习法》則很有价值，为掌握他的作品中常用的技巧打下牢靠的基础。帕格尼尼的24首随想曲的問世在練习曲的写作中放出异彩。这部作品是練习曲中最有价值的作品。肖邦、李斯特、舒曼和布拉姆斯都很重視这部作品，把它們改編为鋼琴曲。这些曲子所表現的丰富想象力、主題的优美动听以及形式的完整，显示出帕格尼尼作为一个作曲家所具备的全部天才——同时也反映出帕格尼尼缺乏正直的艺术良心，因为他錯用了自然所賦予他的創作才能，把創作单純用来为他个人炫耀高深技巧的目的而服务。継帕格尼尼之后，象布吕姆、恩斯特、西沃里❶和另外一些作曲家的作品中可以找到掌握高級指法与弓法技巧、掌握几乎是无限的双弦和换把技巧以及掌握最近代的高深技巧（如人工泛音，左手拨奏，左手碎音技巧等）的練习材料。除了这些作品之外，貝里奥、阿拉尔、丹克拉、維俄当和維尼奥夫斯基❷等人所作的較深的法国风格作品，也占有一定地位。

19世紀的七十年代，維也納小提琴教师頓特❸出版了一系列的練习曲，这些練习曲也很有价值，可与克萊策，罗德等練习曲并

---

❶ 布吕姆(François Prume, 1816-1849)比利时小提琴家。
恩斯特(Heinrich Wilhelm Ernst, 1814-1865)摩拉維亚小提琴家、作曲家。
西沃里(Camillo Sivori, 1815-1894)意大利小提琴家、作曲家。——譯注

❷ 貝里奥(Charles Bériot, 1802-1870)比利时小提琴家。
阿拉尔(Delphin Alard, 1815-1888)法国小提琴家、教师、作曲家。
丹克拉(Charles Dancla, 1818-1907)法国小提琴家、教师、作曲家。
維俄当(Henri Vieuxtemps, 1820-1881)比利时小提琴家、作曲家。
維尼奥夫斯基（Henryk Wieniawski, 1835-1880）波兰小提琴家、作曲家。——譯注

❸ 頓特(Jokob-Dont, 1815-1888)奥地利小提琴家、教师、作曲家。——譯注

列。他是第一个力求把指法这門科学从老一套的方法中解放出来并把它引向新的途径的小提琴教师。八十年代初，当时尙不为人所知的小提琴教师塞夫契克❶所写的《小提琴技巧教程》問世，随后他又写了《弓技教程》和一系列的預备練习曲，統称之为《小提琴技巧准备教程》。这些作品在練习材料領域中掀起了一个大的变革，有着特殊的重要性，这在下面还有詳細講述。在过去三十年中写的、多少受到塞夫契克影响的練习曲中，首先应該提到什拉底克和肖莱以及皮特里、胡貝、西特、斯皮尔灵和奥尔❷等人的作品。布拉姆斯的小提琴协奏曲問世后，引起了技巧上的难題（即所謂"不适合小提琴演奏的"困难部分），最近的小提琴作品中的类似技巧难題更多了，因而迫切需要新的練习材料，但不幸的是，近十年来練习曲的写作反到陷于中断了。

在大多数情况下教师总是根据个人的口味选择教材，这是可以的，但是学生学习这些材料的次序則应当根据学生的技巧水平❸。因此練习曲材料的选择可以根据上面两个角度加以改变和补充；此外，在同一作品內有时难易悬殊很大，这时需要在不同的

---

❶ 塞夫契克(Otakar Sevčik, 1852-1934)捷克小提琴家、教师。——譯注

❷ 什拉底克（Henry Schradieck, 1846-1918）德国著名小提琴家和教师。——譯注

肖萊(Ėlmie Sauret, 1852-1920)法国著名小提琴家和教师。

皮特里(Henri Petri 1856-1914)德国小提琴家、作曲家。

胡貝(Jenö Hubay, 1858-1937)匈牙利小提琴家、指揮和作曲家。

西特(Hans Sitt, 1850-1922)捷克小提琴家、教师和作曲家。

斯皮尔灵（Theodove Spiering, 1871-1925），美国小提琴家、指揮。

奥尔(Leopold Auer, 1845-1930)匈牙利小提琴家、教师。——譯注

❸ 我曾經选择了一些各大作曲家的練习曲作品，由維廉・韓森（Wilhelm Hansen, 哥本哈根）分三册出版，但是由于版权問題未能把一些很重要的作曲家（如肖萊、胡貝等）的作品收集在內。——原注。

各部分之間插进别的練习曲，作为从这一部分到另一部分的桥梁。在克萊策所作的40首練习曲中特别有这种情况。在練习該书双弦練习部分之前，如插进費奥里罗和罗德練习曲則更为适宜。下面是一些練习曲表，用时应根据上述的这些原則来决定取舍和补充：

克萊策，40首練习曲
費奥里罗，36首練习曲
罗德，24首練习曲
肖札依，泛音練习曲
維俄当，6首練习曲
頓特，作品35
維尼奥夫斯基，練习曲——随想曲
什拉底克，24首練习曲
肖萊，18首練习曲
帕格尼尼，24首随想曲
恩斯特，6首練习曲

塞夫契克，弓法技巧与指法技巧第一和第二册。
換把的預备練习。
指法技巧第三和第四册。

各类音阶譜表（弗萊什）。

希望掌握高深技巧的小提琴家还应該練練霍夫曼的 Schule der Flageolett-Technik（泛音技巧教程）。在必要时練練关于震音，三度，八度等許多专門練习曲以及上面曾經提到过的練习曲选集也很有用处。

塞夫契克 現在我們再返回来談談塞夫契克。首先应說明，我們所要談的只限于他的理論性作品。他所創造的并且毫不犹豫地将各种技巧发展到极端的教学法的特点在于：为了专門訓練技巧，有意地不要（接近于完全不管）音乐內容。克萊策的、罗德的或是頓特的練习曲无論如何总还是音乐作品，但是塞夫契克不仅是根本不想表达任何带有音乐性質的东西，而且还进一步力图完全不

管形式和音乐內容地来发展技巧难題。例如，在沒有塞夫契克以前，当教师想让学生作专門練換把的練习时，他可以找到的材料，除了照例要練的分奏三和弦和七和弦以外，还可以有下面这些練习曲：克莱策第11首；罗德第6，9首；頓特作品35第3，17，20首；斯波尔第47，50首。这些練习曲由于要照顧到音乐形式与內容，只能解决一般的換把技巧。如果拿塞夫契克的«換把的准备練习»以及他的«小提琴技巧»第三册两书中所写的那許許多多材料（这些材料中几乎包括了換把的所有可能方式）比較一下，很容易看出他的方法在解决純技巧問題上的优越性。同样，如果我們拿克莱策的第31首，罗德的第23首和頓特的第8首这三个三度練习曲和塞夫契克的“小提琴技巧教程”第四册中第6-8这三个三度練习比較一下，也可以看出这一点。同样的練习时間，用后面这三个練习曲收效远比用前三个有好听旋律的較老的練习曲为大，当然，不可否認的是，前面三个練习具有純音乐的內容，后面三个練习則是有意識地使之干燥无味，由一串串音型組成（这是塞夫契克練习曲的特点），因此練起来前者远比后者不那样令人精神疲乏。塞夫契克練习曲的危险性也就在此，它可能使演奏者的心里产生較大的厌倦情緒。但是，难道为了这个原因就应該不練它，从而牺牲它在訓練技巧方面所具有的不容置疑的重大优点嗎？难道不能想出一种既能充分发揮它的优点又能将其缺点减少到最小限度的練习方法嗎？对于这个問題我毫不犹豫地給以断然的肯定的答复。

整个塞夫契克練习曲可以很恰当地比作药品，用量过多能致死，用量恰当能治病。每天連續練习塞夫契克三或四小时，久而久之必然会丧失对音乐的感受力和艺术家的独特风格；但是如果連續練不超过一小时，则一点危险也沒有。因此拉塞夫契克左手技

巧練习时，应遵守不超过半小时这个基本原则，而用«弓技教程»这个右手練习时，每日所拉最多应不超过其中的十个練习。至于«准备練习»每天所拉震音練习不能超过一个；換把的准备練习不能超过六个。根据我个人練习和教学的經驗，我深信采用塞夫契克練习的好或坏，首先决定于"服用"量多少。塞夫契克的左手練习象所有其它左手練习曲一样，可以有两种不同的練法：(1)慢拉，可作音准練习；(2)快拉，可作为訓練动作敏捷的練习。在听覺还沒有敏銳到能以閃电般快的速度分辨出最細微的錯音从而立即加以糾正那种程度之前，不要进入第二种練法。在練过«小提琴技巧教程»的第一、第二两册、完全熟悉了各种把位以后，应当首先去从第三、第四两册中挑选适合我的«各类音阶譜表»的那些練习来練。这些練习应成为永远采用的教材(同时也練塞夫契克的«弓技教程»，这样音阶譜表与各种弓法結合在一起的練习方法自然就可以取消了)。練完这些練习以后，再練三、四两册中的其余練习。

塞夫契克的«弓技教程» 在教塞夫契克的«弓技教程»时，我总是让学生按照下面的方法練习：

1. 分别从第5和第29两个練习开始按着次序两个两个地往下練。

2. 每天一共練十种弓法变奏（上面两个練习每个練习練五个变奏）。

3. 千万不要認为：每天所留練习太少，多練一些会进步快。由于增加練习而感到疲劳，其坏处远比能够較速获得运弓技巧这点好处要大得多。

4. 在任何情况下都不应重复每个練习。每天应該把十个新的变奏按次序拉一遍。

5. 在拉注有M＊(弓根、中弓、弓尖)的变奏时，不要用每个弓位把它各拉一遍(共三遍)，而是各拉三分之一(合拉一遍)。

6. 为了避免翻頁的麻煩，应当把基本的練习❶抄下来。

7. 練完十个練习所需的时間无論如何不得超过20到25分鈡。

8. 拉完每天的十个練习以后，应在最后練的变奏上作一个記号，这样在第二天練习时学生可以准确地知道应从那里开始。

9. 仅是按照所规定的弓法去拉这些練习还不够，同时对音准和音色的美也应予以同样注意。

10. 練习材料虽然枯燥，但仍应尽可能让学生在練习时感到舒适和愉快，这样他們就不致因內心感到厌倦而不愿去練它。

11. 最好把特别难拉的变奏記上某种記号，以后把这些带有記号的練习合在一起，它們将成为一本有价值的困难弓法練习选集，可供以后使用。

当全部練习材料都練完时(按照上述方法需要十五个月)，应該再去練习"震音的准备練习"，在該練习集中，弓法和手指練习是并重的。練习它时应該非常小心，因塞夫契克写的这些練习是小提琴作品中最容易令人厌倦的練习之一。但是《换把的准备練习》则是塞夫契克作品中最簡单和最好的練习，我非常相信这些練习的功效。这些練习无論是对于技巧尙在发展中的人或是对于那些犯周期性的、换把技巧无把握的成熟的艺术家都同样有很大好处。塞夫契克的四十个跳弓变奏練习一般来講不如他的其它練习作品，但是在有特殊需要时，这些練习也可以很有效用。(不包括

❶ 即指变奏所根据的那个練习。——譯注

塞夫契克的《初学者教程》这个作品，因为关于初学者的練习不在本书研究范围之內。)

总之，我認为如果用的得当，塞夫契克的練习作品是掌握近代小提琴技巧的最重要和最节省时間的手段。至于《弓技教程》遭到許多小提琴教师的坚决反对这一点，我認为这是因为他們对于应該如何練习这些材料还不十分淸楚之故，因此問題在于他們本人。大多数情况是，他們让学生一次練习的太多，以致学生患了"消化不良症"，不能吸收音乐的营养。如果用得巧妙得当，則塞夫契克練习不仅永不会有任何害处，而且相反地，由于这些練习的写作特点是有意識地把內容局限于机械动作，因此它們为花最少时間但却能掌握完善技巧提供了可能想象的、最牢靠的基础。最近十年內，一般技巧水平的提高首先应归功于塞夫契克練习；采用塞夫契克練习但效果不好，发生这种情况时大都应由練琴的人自己負責。任何药品的疗效不仅决定于其本身好坏，而首先决定于服用它的方法，否則再好的药也无用❶。
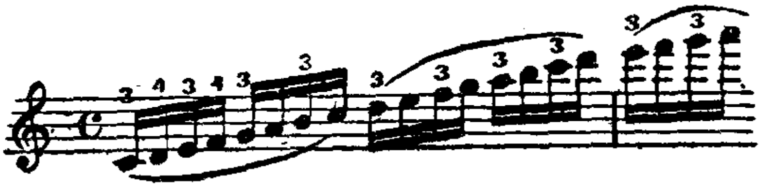
我曾經多次指出，在确定每日一般技巧的練习材料时，除了所有的人都需要的那些技巧类别(例如各类音阶)以外，还必須常常把专門适用于补救个人技巧弱点的練习也加进去。(在149頁中曾举了一些例子，說明如何克服从准备演出的乐曲中所发现的困难部分)。有一种一般性的毛病，由于它可能影响一个人的整个技巧，而且它在一般的人当中有成为一种"流行病"的傾向，因此需要专門加以闡述。我所指的是第四指的天生的軟弱无力，这种毛病

❶ 但是，对于塞夫契克晚年所出版的許多小提琴协奏曲的准备練习，我无条件地持否定态度。我認为这些練习对于一个人演奏风格的发展是非常危险的。——原注

的始終存在是由于四指用得少而造成的。

四指的軟弱无力 四指天生軟弱无力，可以通过适当的練习来加强，应从最初步的練习开始。当然，那些喜用三指代替四指(結果四指被应用的机会将比一般更少得多)的、程度已經很高的小提琴家不在此列。在过去的20年中，一些被青年一代視为光輝典范的、最优秀的小提琴家們发现用三指代替四指(特别是在拉高把位的延續音符时)对于改进音质非常有好处。这种用三指代替四指的方法逐漸形成一种习慣；但四指的力量繼續減弱，当偶然地正好遇到一串音符，非用四指拉其中的某一个高把位上的延續音符不可时，四指的顫指能力就显得薄弱了，按弦也吃力了，甚至四指可能完全丧失了动作的能力。这时用三指可使声音美的很大好处很明显地被技巧不足的很大坏处所抵銷了。小提琴家是否应該宁可使演奏的艺术作品不那样完善而放弃前面所說的用三指改进音質的这种好处呢？任何眞正的艺术家都不会同意这样作。他当然会同意应該一面保留这个好处，一面想办法用集中的学习和专門的練习曲来克服上述技巧不足的坏处。由于上述原因，四指的应用常被減少，从而变得更为无力，这样作当然无可厚非，但越是这样越应該从純技巧的观点上来注意四指的練习。下面所举的一系列的每日練习材料就是为了这个目的的：(也請参閱60頁。)

加强四指的十二个練习

331 I 
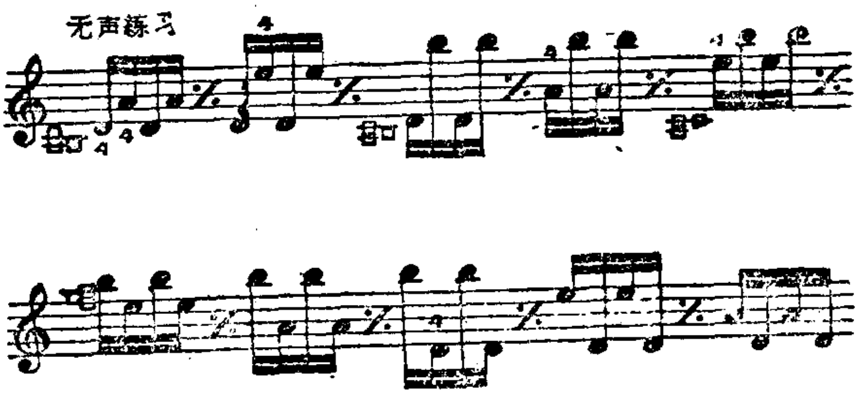
等

II
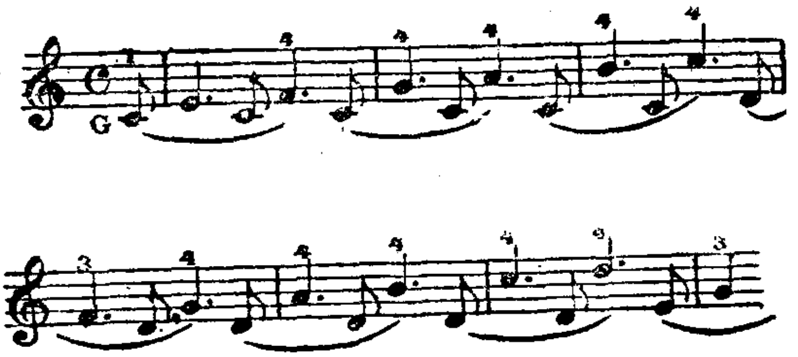


无声练习

III



IV



V
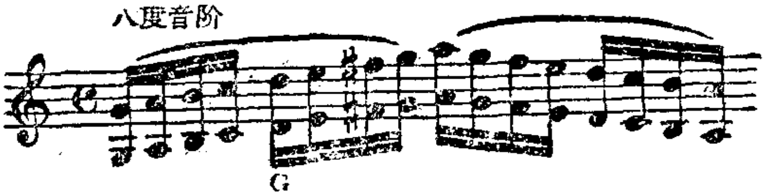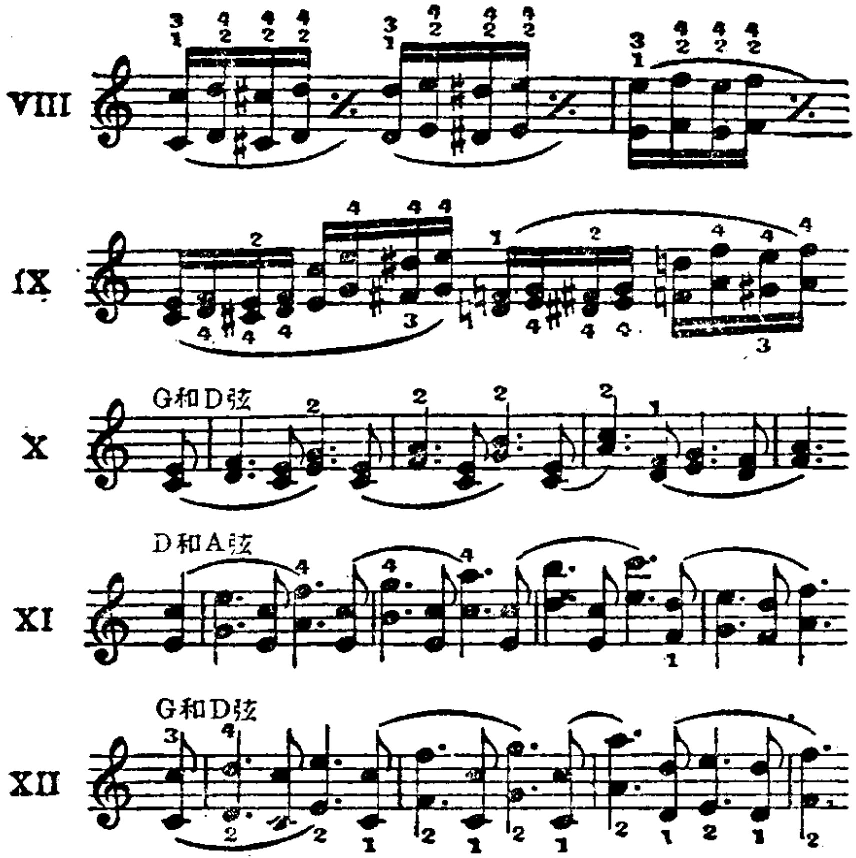


VI



八度音阶

VII



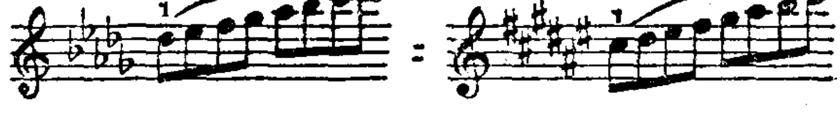

VIII
IX
G和D弦
X
D和A弦
XI
G和D弦
XII

Ⅲ. 应用技巧的練习法

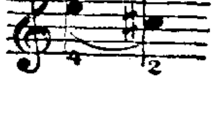
1. 一般的指法

一般的指法 所謂"指法"是指选择拉某一串音符所用的手指。不錯，所能选择的手指只有四个，但是如果我們考虑到每一个手指都可以在指板上从四根弦的弦枕开始，半音半音地"爬"到另一端时，我們就可以知道一个小提琴家所可能选择的指法是如何的多了。

传統的对把位的划分 把各种指法划分为若干把位的传統办法对我們帮助并不大，因为必須承認，把指板分为这些所謂把位（手的位置）是一种輔助办法，其实际价值还是值得商榷的。不管把位的感覚对于手指准确地移动各种距离有多大帮助（参见本书第一分册第 49 頁），目前所通用的这种划分把位方法仍不可能把把位划分得詳尽无遺。例如：

332. 

在上例中手的位置究竟在哪？是在第二把位，还是在第三把位？再如：

333. 
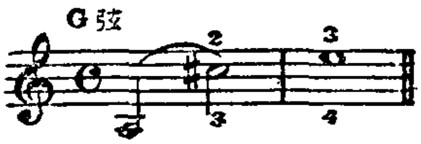
在上例的E^2——G^2三度中，第一指是在第二把位，第四指是在第一把位，那么整个手又应在哪一个把位呢？当然，对于初学者来讲，划分把位是必要的，因为它是一个大大有助于熟悉指板上音程距离的易于理解的輔助手段，但是程度較深的小提琴家則力图尽可能快地使自己从被一个数碼字所指定的手的位置这个概念——近代的小提琴演奏者根本完全沒有这个概念——中解放出来，这也同样是正确的。在演奏时手所处的真正位置往往并不是数碼字所指定的那个把位。同音异名的奏法❶、双弦中两个不同的把位的同时使用、手指的伸张、以及特别是越往上拉音程距离越短这一事实等都說明实际的音程距离与假想的音程距离二者之間存在着差异，因此应該說，传統的划分把位方法只是在初学时作为一种輔助手段有用，絕不能把它当作一个确定手的位置的标准，因为手所負担的任务要复杂得多。虽然如此，在下面闡述时我仍然用了传統的把位划分方法，这是为了易于理解的緣故，再說目前还沒有能够更精确地确定手和手指在指板上位置的方法。

“最好的”指法　有沒有可以遵循的、确定最方便的手指連續动作——正确的指法——的一成不变的基本原則呢？一条也沒有。既然我們是根据个人趣味、根据个人技巧能力的优缺点来选择手指，那就不可能有什么原則❷。但是当我們理解到所謂最好的指法即指最省力的指法以后，——这时可以說我們已經登上了一个高塔之尖，有可能不受演奏者个人技巧特点的影响，站在高处客观地

❶ 指例如在第一把位时D♭应用3指拉，但有时为了方便，可将D♭看成是C♯而用二指拉，这样就成了第二把位，参見48頁。——譯注

❷ 在出版古典作品的新版本时也有同样的問題。其中必須避免純采个人的指法或弓法，选用适于一般人的指法和弓法，——但也不是一点不能改变，仍可根据个人的偏好作适当的改变。——原注

考虑一个指法的好坏。然而客观上最好的指法，也就是說一般所謂的最好的指法，却不一定是主观上最好的指法，也就是說，不一定是最适合某一个演奏者的指法。例如：

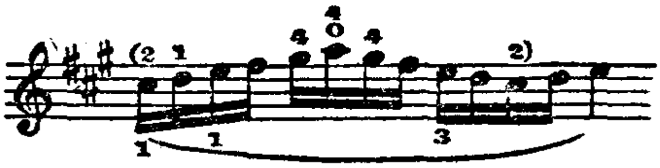
334. 

如果演奏者四指軟弱无力，无疑地，上面那个指法是最好的，虽然下面那个指法客观上看上去是較正确的。再如：

贝多芬：小提琴协奏曲，第1乐章

335. 

如果演奏者指尖肥胖，则拉a^3-$g^{3\sharp}$时很难拉准，必須改用二和三指，因为在这个高把位我們能够用傾斜三指的办法使它較紧密地靠在二指上，而四指太短，也較笨拙，很难靠紧三指。再如：
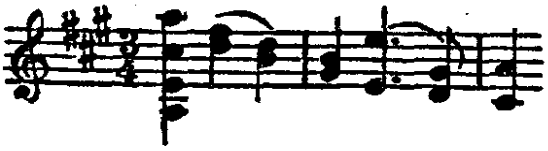
336. 

如果演奏者换把技巧不牢靠，对二、四把位无把握，那么即使他懂得：下面这个指法由于只换一次把位因此从根本上講比上面指法簡单，这又有什么用呢？
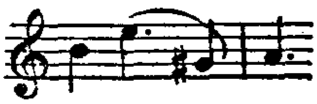
虽然有这些特殊情况，但認眞从事小提琴教学研究的人也不能够毫不在乎地提出这样論点，即：在已經确定了最好的，也就是說，最省力的指法以后，仍可根据个人特点和技巧特点加以改变，以求适应。其实就是遇到上述那些特殊情况，音乐良心与“必須使

技巧演奏没有缺点”的想法二者之間有时也常发生斗爭。例如:
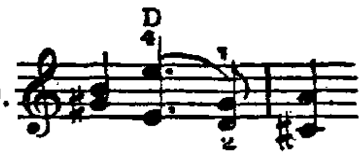
贝多芬:《克莱彼》奏鳴曲,第1乐章

337. 

上例中在第二小节中的旋律綫是:

338. 

平常用的指法是:

339. 
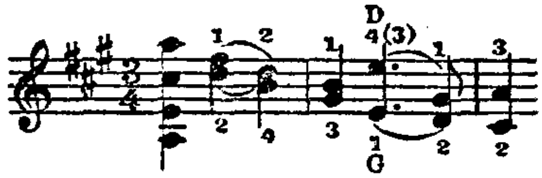
由于不正确的音色混揉,結果把旋律綫变成:

340. 

只有在下列二音之間用不換弦的指法:

341. 

听起来主題才对,正确的指法应是:

342. 

虽然这个指法极其大胆,只有在換把技巧非常有把握的基础上才可以去尝試。由于技巧手段的不足,常有許多崇高的意图被破坏了——这点在艺术和生活中都是一样的!

在下面的闡述中,首先想要做到的不仅要确定客观上正确的

指法，而且还要指出在何种情况下也可以改动这个指法。然而只有在遵守这个极其重要的条件——不考虑技巧欠缺这个因素（它是訓練不足的結果）——下，才能达到这个目的。特别是不能考虑把位和换把方面的技巧欠缺。无論是誰，如果他事先对手指在指板上任何部分的动作感到勉强或无把握，他就无法从最好的理論上的教益中吸取好处。

2. 指法作为技巧手段

技巧中的指法 我們可以根据下列問題考虑：既然手指是在同一把位內移动，并且相互之間总保持一个正常的距离，則我們所要談的当然只限于自然的指法——每个手指放在它按弦时所在的那个位置上时最为舒服自然。至于究竟以拉那几个音程手指最感到自然，（音程不同手指之間半音和全音关系也不同）这当然还是一个需要研究解决的問題。一般的意见似乎認为，D 大調音阶中所表现的二、三指之間是半音：

343. 

一、二指之間和三、四指之間是全音，这时手指之間关系最自然。我同意这种說法，但我認为这只不过告訴我們哪些音阶（G 大調、D 大調、A 大調）应当先練而已。其实要确定在急奏中用四指还是用空弦則远比上述确定先練那个音阶要困难的多，自从金属 E 弦大大流行起来以后，人們在这方面的看法有些改变。还在不久以前，大都認为：①一般来講，用空弦比用四指好，因为空弦音色明亮，并且使用起来較方便；②特别是在为了使换弦尽可能与小节强拍重合时，更以用空弦为宜，如：

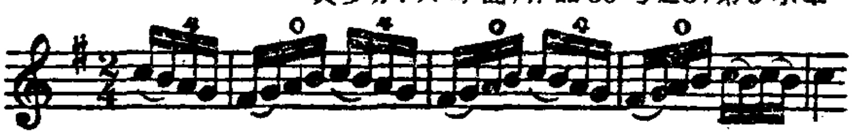
弗朗克尔-克莱斯勒：里格頓舞曲

344. 

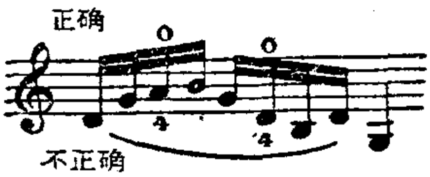
（同上）

345. 

貝多芬：奏鳴曲，作品 30 号之3，第 3 乐章

346. 

③可以避免因单一个音换弦：

347. 

但当用金属 E 弦以后，所有这些考虑都退居次要地位了，因为在一弓拉出的上行换弦中間如突然采用空弦，常常出哨声。遇到这种情况，我們只好用四指来代替空弦 E 了，至于其他三根弦，一般說来，我們仍应遵守上述的传統规則：

門德尔松：协奏曲，第 3 乐章

348. 
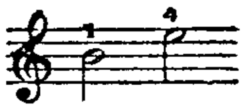
貝多芬：协奏曲，第 1 乐章

349. 
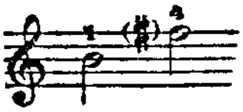
布魯赫：g 小調协奏曲，第 1 乐章

350. 

一、四指之間尽可能保持自然距离，这是极其重要的。在同一把位上（特别是在低把位上）音是否准在很大程度上决定于手指之間是否保持四度关系（参见本书第一分册第45頁），如：

351. 

可是在下例中：
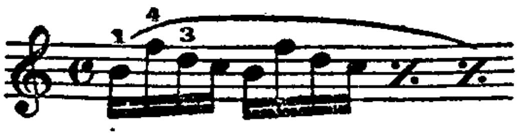


我們必須伸张四指，使一、四指之間关系变成减五度或純五度，同样如：

352. 

我們必須把一指后仰。

伸张 毫无疑問，一般所以要用伸张手段是为了某种方便，因为用它可以避免絕大多数人所惧怕的（这种惧怕是理所当然的）换把，然而也有坏处，它破坏了各手指之間的正常距离关系，这对于音准是危险的。就是在这个問題上也难以确定一定的原則。例如：

353. 

如果速度快并且不换弦，不伸张四指是否可能拉呢？当然不可能。相反如：

354. 

在G音上换把远比伸张C要好得多。在向下伸张时也有类似353例的情况，无其它可能，只能用伸张的办法，如：

355. 
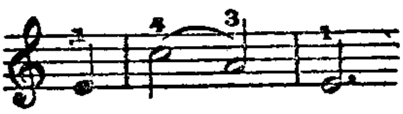
而在下例中：

356. 

則又必須用半把位。

总之，为了避免伸张，在大多数情况下，必須换把。但遇到伸张、换把两种方法都可用时，究以那种方法为好，則只能根据具体情况决定。但无論如何，伸张主要应是一、二指之間和三、四指之間，二、三指之間的伸张应少用，这是因为按照手的生理构造，后者不便。
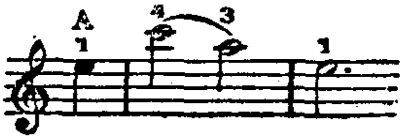
我坦白承認，在这方面我很难說什么，因为我本人对伸张是有着强烈的反感的❶。只要可能，我总是避免改变我的手指的四度关系（这对于音准是极有帮助的），而无条件地采用换把方法。然而附带說明，低把位和高把位的情况是不一样的，我一向把它們严格的区分开。如：

357. 

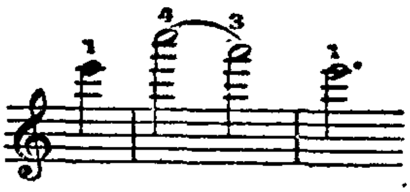
---

❶ 如有人提出下列事实质問我，我所常用的伸指八度本身就需要把手的四度关系伸张为五度关系，此外在我著的《基本練习》中也有伸张練习，我将回答他說：伸指八度在技巧和发音方面所具有的巨大好处与伸张半音或全音的坏处相比，后者微不足道。而《基本練习》中的伸张練习只是为了活动手指而作的有些激烈的、純体操性質的練习（为缺少时間作正規練习的人用）。——原注

中注的拉法根本是不可能的。但:

358. 

中注的同样拉法则容易得多,而:

359. 
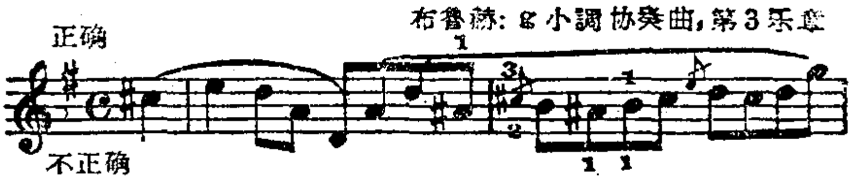
中的同样拉法正符合手的自然位置,因为这里的六度音程还没有第一把位的四度音程距离大。

一指向后伸张进入半把位,然后再滑回第一把位的拉法是老人所怀念的"过去时代"遗留下的方法,那时都很胆怯,不敢用半把位和二、四把位。那种拉法是不正确的。在这方面举例如下:
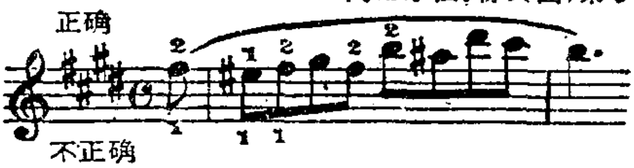
巴赫: e 小调奏鸣曲, 第2乐章
大卫:《高级教程》

360. 
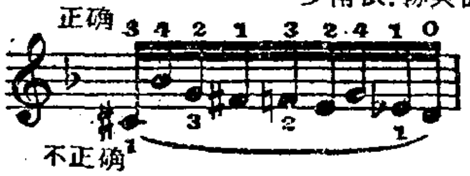
布鲁赫: g 小調协奏曲, 第3乐章

361. 

門德尔松: 协奏曲, 第3乐章

362. 

多南依: 协奏曲, 第4乐章

363. 

贝多芬：协奏曲，第1乐章

364.



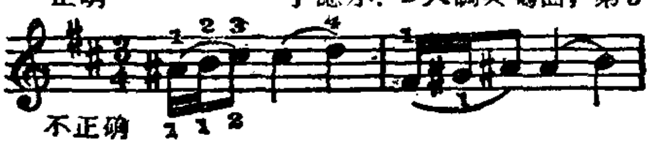
約希姆：变奏曲，第3首

365.



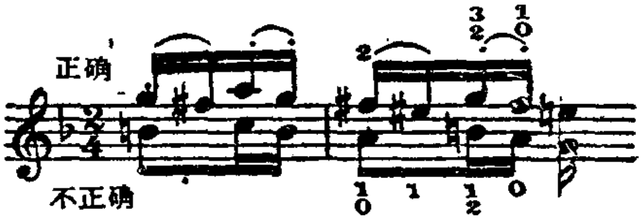
亨德尔：D大調奏鳴曲，第3乐章

366.



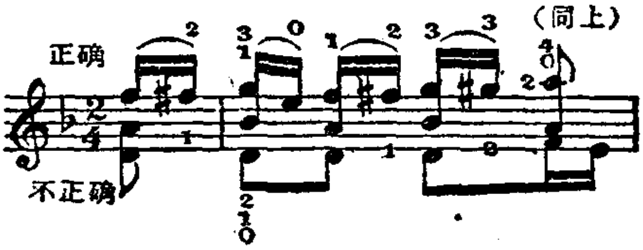
列格：作品42号之1

367.



（同上）
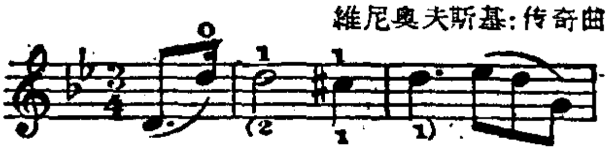
368.



但也有例外，那时，即使是个受过最新技巧訓練的小提琴家也宁愿将手指向后仰而不用将整个手都移入新把位的方法。如在：

維尼奥夫斯基：传奇曲
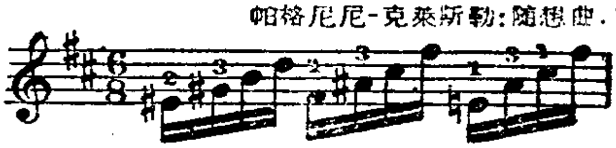
369.



中，如不加考虑地仍用从泛音移入第二把位的拉法，似乎过于冒险。因此还是应該选择弊病較小的办法，除非是想把整个主題全在D弦上拉出，那另当别論。

在下例中手指向后仰的好处則更大：

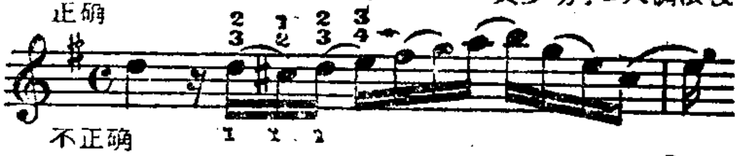
帕格尼尼-克萊斯勒：随想曲，第20首

370. 
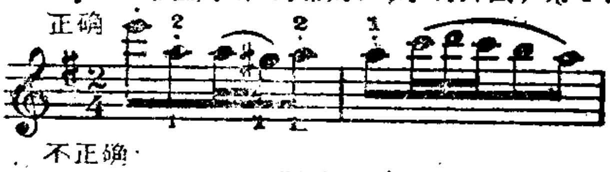
在 F#2 和 E1 之間，手絕对不可离开第二把位的位置。

在許多其它不应来回移动一个手指的情况下，我們还得在二、三把位之間作出选择，如：
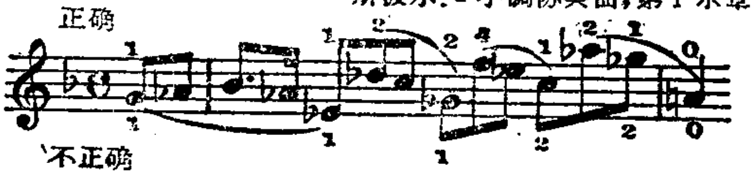
貝多芬：G大調浪漫曲

371 

布拉姆斯-約希姆：匈牙利舞曲，第1首

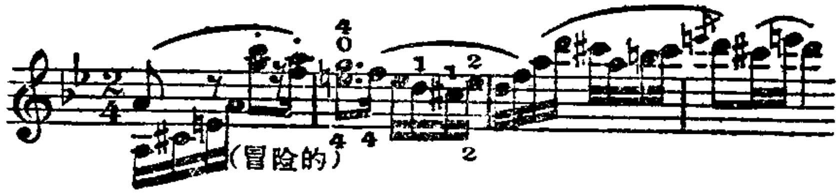
372. 

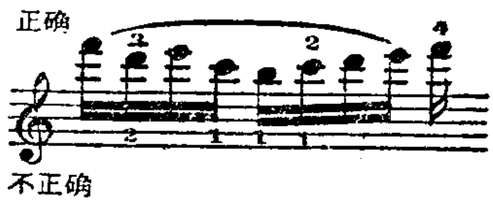
斯波尔：d 小調协奏曲，第1乐章

373. 

下面 374 例則又不同，如不采用向后滑入 C#（第二把位）的方法，則音准可能有問題。

布拉姆斯-約希姆：匈牙利舞曲 第1首

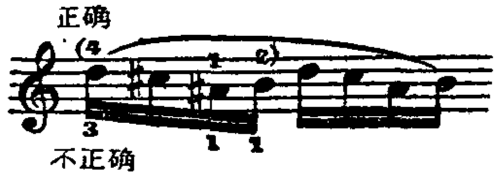
374. 

375. 

（关于伸指八度中的例外情况俟講到伸指八度时再說明）。象

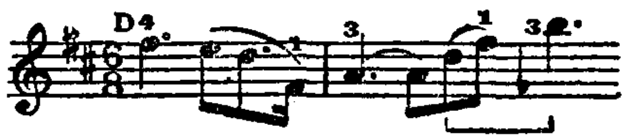
375 例这种迅速片断中的移指，声音必然模糊不清，奇怪的是，許多人耳朵如此之鈍，都沒有这样的感覚。

象类似下面这串音符：
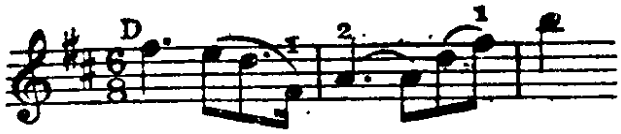
376. 

A♯和 B 不可能听得很清楚，因为二音之間的移指，即使动作很快，也需要占去該二音符所应占的大部分时間。这种急奏听起来会是含混不清的。

手指是否向前（或向后）伸张，有时也决定于手是否在伸张之后紧跟着需向前（或向后）移动。在这方面我愿提出个人的一个很有敎益的經驗供參考：我在初拉維尔海尔米改編的肖邦夜曲作品27第2首中的主題开始部分时，用的指法如下：

377 
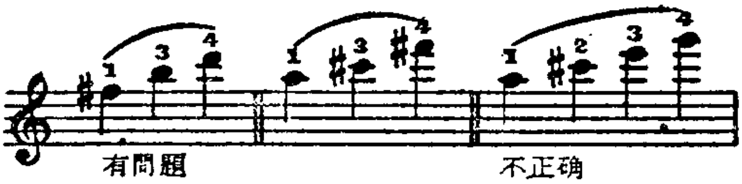
在从二把換到五把（一）时，我有一种不牢靠的感覚，但也找不出原因，只覚得B拉得太低。經过仔細研究后，发现原因是：为了准备向上移动，第二把位的拇指位置要放得較低，这是絕对必要的。但这样向上移动时又会給人以极不牢靠的感覚，因此移到第五把位时（由于用三指代替了四指，因此也可以看成是第六把位），整个手指的位置便稍低了些。但如用第三把位而不用第二把位，就不会发生这个弊病了。因为在第三把位我可以很舒适地把拇指放在琴頸之下，甚至还可以暫时把臂貼放在琴身的上半部上，这样手就处于能够有把握地向上移动的必要位置了。如：

378. 

这样拉后，就又重新有了牢靠的感覚。这是一个很典型的例子，它再一次証明在换把中拇指的动作具有何等重要性，而在实践中我們对此却不給予足够的重視。

手的伸张只要不超过五度，并且只是偶而一用，它是不会有多大害处的。
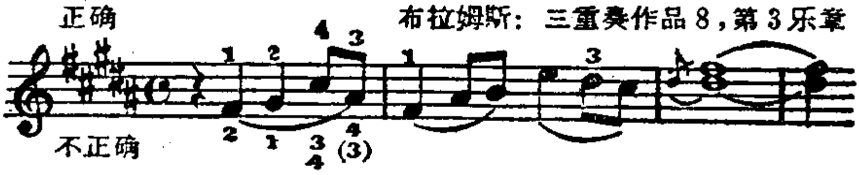
只是在較低的把位中，伸张才意味着手指間的紧张，除非絕对必要，应避免这种紧张，特别是手要伸张六度或甚至于七度时，更应避免。如：

379. 
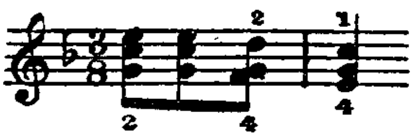
用换弦的方法要省力得多，就是在較高把位中也是如此。

伸张做为避免移指的手段 伸张的最大好处在于可以避免不必要的换把或换弦。如：
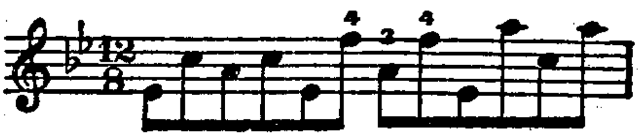
布拉姆斯：三重奏作品 8，第 3 乐章

380 
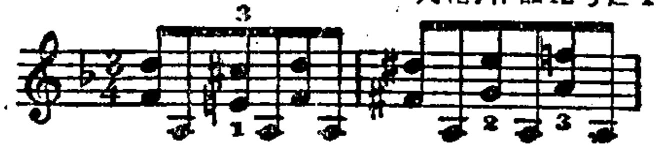
顿特：作品 35 号之 1
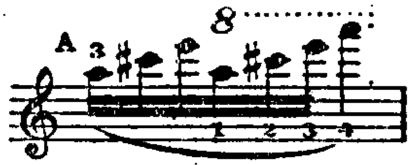
381. 

顿特：作品35号之 5

382. 

列格：作品42号之1
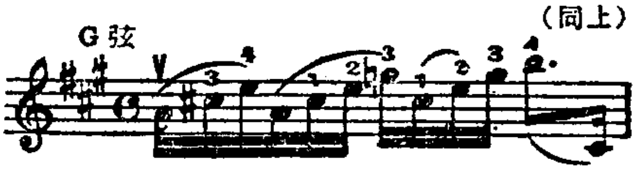
383. 

384. 

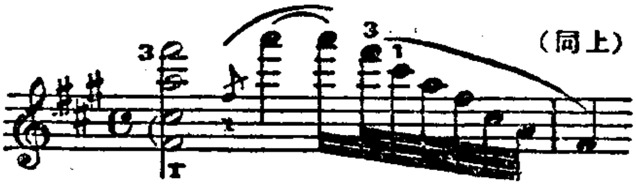
恩斯特：f#小調协奏曲

385. 
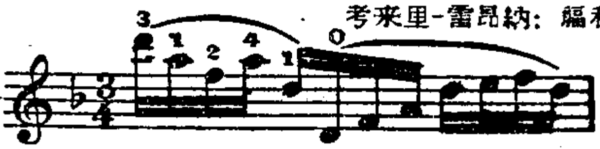
（同上）

386. 

（同上）

387. 
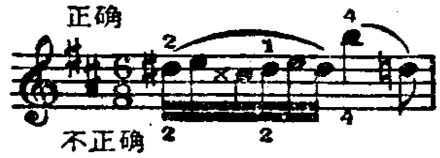
考来里-雷昂納：福利亚舞曲

388. 

拉罗：西班牙交响乐，第5乐章

389. 
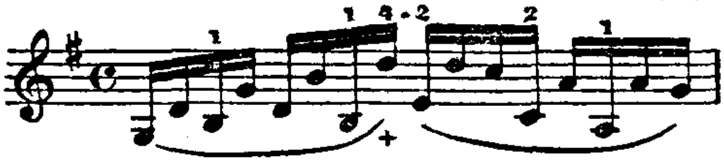
（同上）

390. 

因此，只有当用换把的手段不可避免地对音乐內容和技巧要产生不良效果时，才可以用伸张的手段。如果不是这种情况，应該絕对避免用伸张手段。如：

頓特:作品35号之7
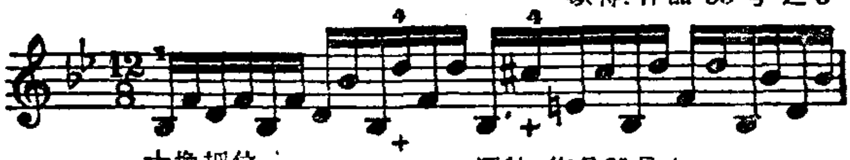
391.



十用换把代替伸张手指

頓特:作品 35 号 之 5

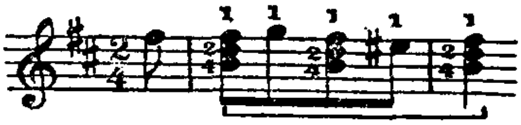
392.



十换把位

頓特:作品35号之11

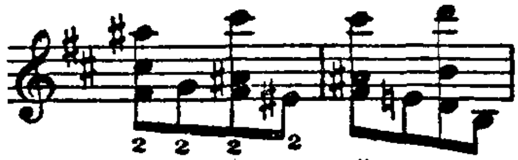
393.



393 例中拉和弦的手指必須不离开弦、否则再按回去时可能发生音不准的危险。

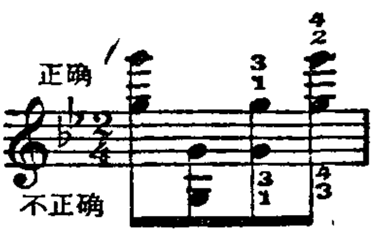
(同上)

394.
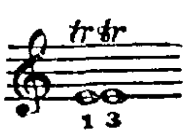


在上例中最好把和弦分开拉成  而不用力伸张。在克莱斯勒为《魔鬼的顫音》作的华采乐段中，有个伸张的地方，如果感到不方便，这个伸张是可以避免的，方法如下:
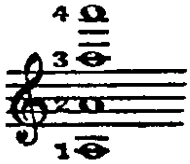
395.



帕格尼尼第3号随想曲中的那个有双重震音的著名片断则更难拉得多:



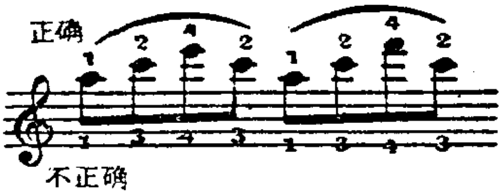
对于因为能够作出下面这个伸张而感到自豪的小提琴家我們能說些什么呢？



如果說这个伸张是个体操技艺，那肯定說还不够劲，它还缺少翻跟头。其实就是专門喜欢炫耀技巧的人在公开演奏中也不采用这种伸张。如果把練这个伸张所用的时間和苦功夫用在手的正常把位的練习中，所得的好处将会大得多。
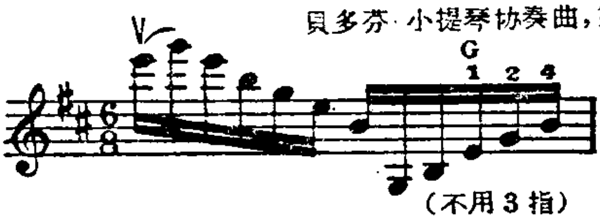
常常有这种情况：乍一看似乎需要伸张，但經过仔細观察后則发现伸张完全是多余的。如：

396.



贝多芬 小提琴协奏曲，第3乐章
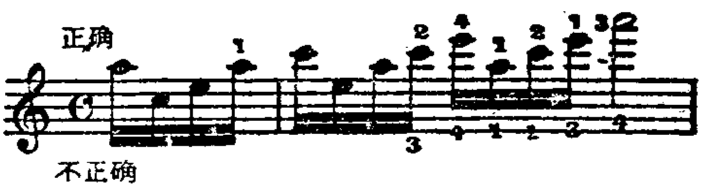
397.



396例中，用一、二指按 A 和 C 不能称之为伸张，但如用三、四指按 C、E 或 C、F 則是最吃力的一种伸张。因此，在低把位拉分奏小三和弦和六級和弦时应总是用一-二-四这个指法，避免用三指，如：

克莱策：練习曲，第12首

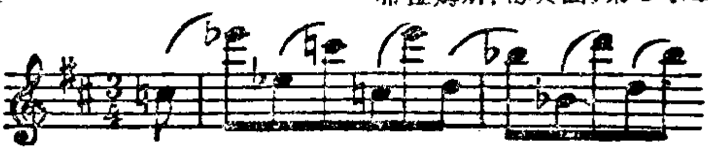
398.



在下例中：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

399.



依扎伊为了避免拉 B-D 这个十度，把D^3拉成泛音如下：

（同上）

400. 

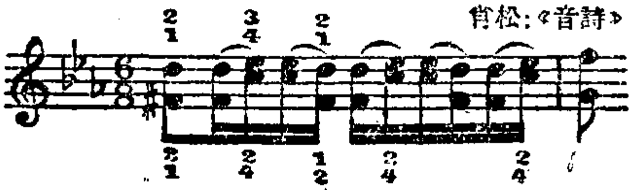
而我拉这段时则是用换把代替这个不必要的伸张：

（同上）

401. 

下例是最令人厌烦的一种伸张——它使得音准不能絕对有把握：

肖松：《音詩》

402. 

不用伸张

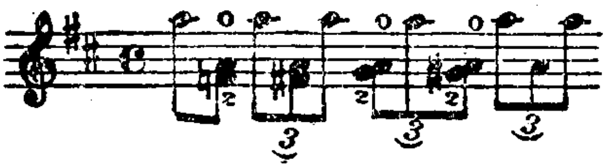
我是用上例下面注的无需伸张的指法拉的。为了减弱换把时的滑音，我在拉两个連着的十六分音符时用輕的波弓弓法。

手指挤在一起 过分把手指挤在一起这种与伸张相反的拉法所产生的效果也同样是不好的[1]，特别是粗的手指在高把位时用
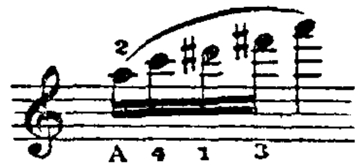
---

[1] 下例是个例外：

柴科夫斯基·协奏曲，华彩乐段

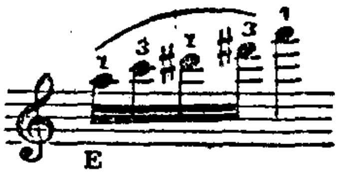
403. 

由于其中有空弦 A，因此在拉G^1和$G\sharp^1$时可以一直用二指过分地向前挤去，二指自F^1开始，不离开弦，半音半音地前进，很从容自然，因此无需用四指按$G\sharp^1$。——原注
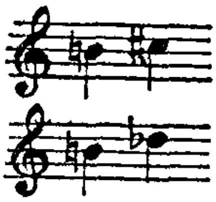
这种拉法会感到极不舒服。如:

404. 

拉A、C时第三指无事可干(同样拉C、D♯时二、三指无事可干),如果它仍保持其平常的位置,则虽然二、四指之間已經够挤的了,但第四指按的C仍会太高。因此这时只能够把第三指以45°角度伸向空中。在高把位时,手指的正常的四度位置几乎是不可能的,用五度位置似乎更好些,如:
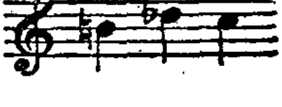
405. 

在上例中以及在一般情况下,应遵守下面原則:为了确立正确的指法,要根据要拉的音符之間在指板上的实际距离,而不是根据譜上所示的音程,为了說明这点,請看下例:
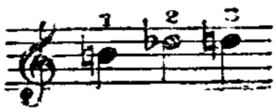
406. 

用一、二指

这里的距离虽然一样,但总是本能地用一、三指。再如:

407. 

是用三指按D♭,但在下面情况中:
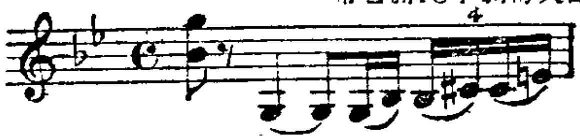
408.  ❶

则不同，如再用三指按 D♭，则意味着手指不自然和不必要的挤在一起。

最常遇到的一种情况（特别是在分奏减七和弦以及旋律小調的音阶中）是用小三度的指法代替增二度的指法。如：
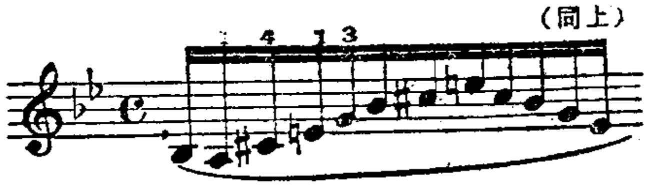
410 

布魯赫. g小調协奏曲，第1乐章

411. 

在大三度中也有同样情况，如：

（同上）
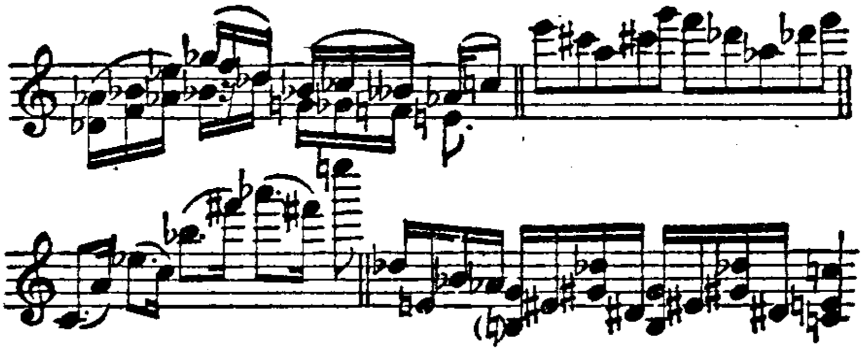
412. 

同音异名奏法 特别是在遇到和声較复杂的一串音符时，如果我們在指法上利用同音异名奏法，則可大大减省左手动作。例如：

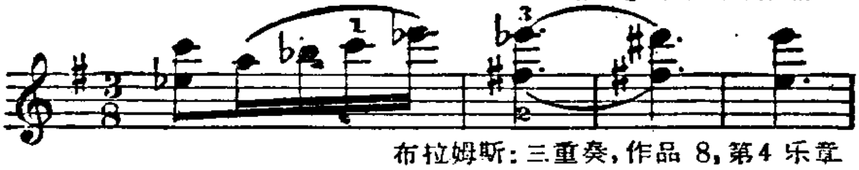
---

❶ 有人反对，他們认为例 408 的写法是不自然的，在实际中不用。这种說法站不住脚，在近代音乐中，比它更明显的交叉关系都有，例如：
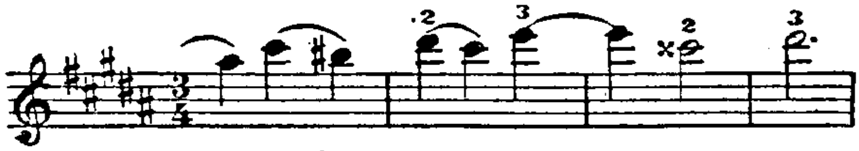
什納伯：小提琴独奏組曲

409. 
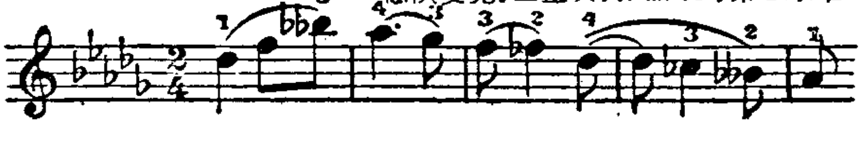
德沃夏克：馬祖卡，作品49

413. 

布拉姆斯：三重奏，作品 8，第4 乐章

414. 
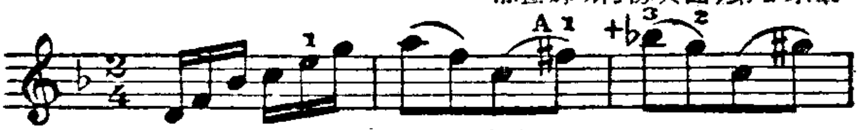
德沃夏克：三重奏，作品 65，第 2乐章

415. 
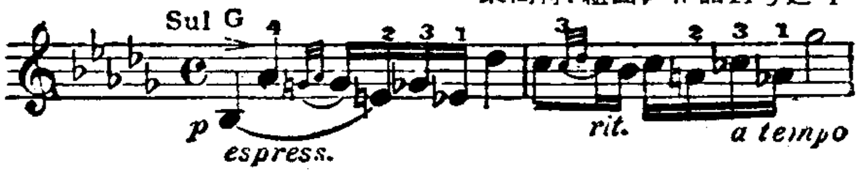
布拉姆斯：奏鳴曲，作品78，第 2 乐章

416. 

布拉姆斯：协奏曲，第 2 乐章
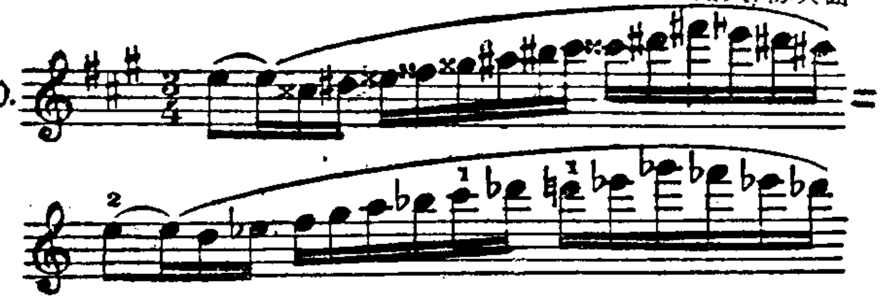
417. 

康高特：組曲，作品11号之 1

418. 
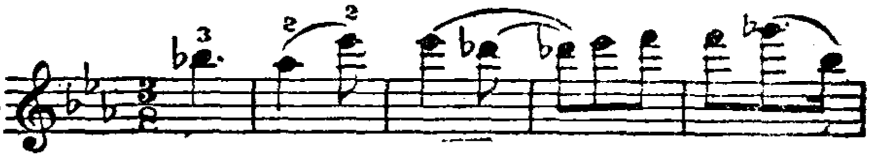
419. 

格拉祖諾夫：协奏曲

420. 

上例中也属于低三把或二把和高二把或一把之間的同音异名奏法。再如：
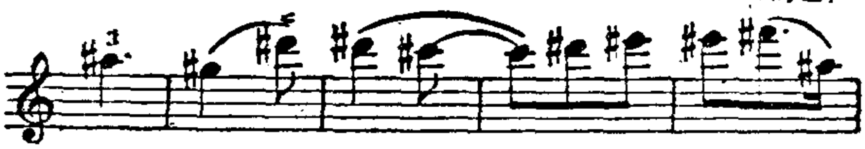
布鲁赫：d小調协奏曲，第2乐章

421. 
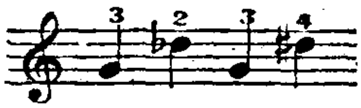
一般拉上例时音总是稍高，因为演奏者認为他先是在第二把，然后在第六把，而事实上，准确的說，他的手先在第一把，然后在第五把。

因此应把該例用同音异名法拉成：

（同上）

422. 

在换弦时特别应該用同音异名奏法：

423. 

在上例中必須这样拉，如都用三指，将发生間断（特别在連音时），而且可能听见空弦声。同样如：

424. 

頓特：作品35号之2

425. 

（同上）

426. 

手指不离弦的問題　有的教师認为"手指应尽可能按在弦上不离开"这是一个原則。我認为只有当这样做能避免不必要的动作时，这个原則才是对的。例如：
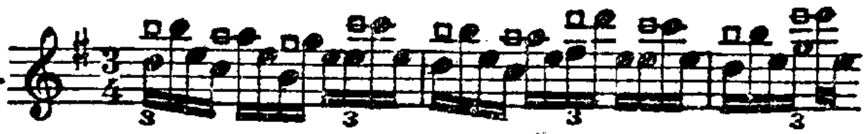
門德尔松：协奏曲，第1乐章

427. 

但遇到保持手指不动比手指先抬起以后再放下还吃力的情况时，就不应該再这样做了。此外还需知道，把不用的手指不必要地按在弦上将会削弱整个手的顫指能力（动作迟鈍）这对于表情的生动是有害的。

手指同时放在弦上 但另一方面，不仅在拉分奏三音（或四音）和弦，而且在拉分在两根弦上的二音音程时，我們都应該把有关的手指同时放在弦上。如：

帕格尼尼-克莱斯勒：前奏与快板

428. 
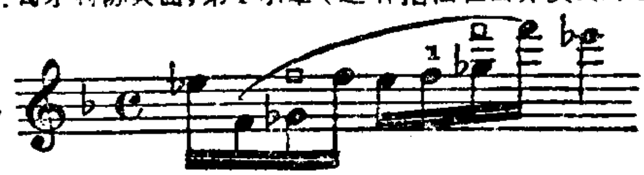
（上面注有口記号的是手指应在拉前先放上去的音符）。

再如：

貝多芬：协奏曲，第1乐章

429. 

約希姆：匈牙利协奏曲，第1乐章（这种指法在公开演奏时也可应用）

430. 

布拉姆斯：协奏曲，第2乐章（只为练习用）
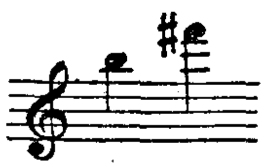
431. 

在上面几个例中，或是为了練习的目的（见塞夫契克I第20首）也需某些手指不离弦，或者为了圓滑換弦（见本书第一分冊第47頁）而需事先把手指按下。

其实，如果把“必須尽可能让不参与动作的手指按在弦上”这个絕对說法修改为：手指在按完弦后不要立即从弦上抬起来，則它就成为每个注重实用的演奏者都可以遵守的一项原則了。特别是在拉分奏和弦时，按較低音符的手指应該俟共鳴（回音）消逝后再抬起，虽然在大多数情况下听众不是有意地去听共鳴，但它确是构成原音的必要因素❶，同样，在換弦之前，按完音符的手指在弦上应稍多停留一会儿，可别过长！

移指时的指法　现在談一下換把和指法的关系，在这个問題上也是要以省力为原則，表现为換把时手指移动的距离应尽可能短。

举例說明：



上两个音符之間移指的距离（从首音到媒介音符）❷因指法不同而异，大体如下（第一个数字代表按B的手指，第二个数字代表按F♯的手指）：
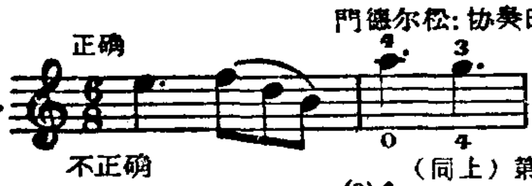
---

❶ 以上所說这些原則本身都是很正确的，但极有天才的小提琴家在不同程度上也常常不遵守它們。例如：艾勒門（Mischa Elman）拉貝多芬小提琴协奏曲开始的八度的两个音符，发音和技巧都是完美无缺的，但他不是两个手指同时按下，而是一先一后，不到拉第二个音符时不按下四指，同时第一指刚一按完立即抬起，他这样拉最主要的是能使四指的顫指动作获得較大的自由。——原注

❷ 指用首滑指。——譯注
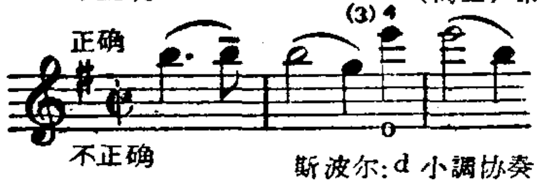
4/4 =7 糎	4/3 =9 糎	4/2 =11糎	4/1 =14糎
3/3 =7 糎	3/1 =11糎	3/2 =9 糎	3/4 =5 糎
2/2 =7 糎	2/1 =9 糎	2/3 =5 糎	2/4 =3 糎
1/1 =7 糎	1/2 =5 糎	1/3 =3 糎	1/4 =2 糎

从上表可看出1/4(由第四把到第五把)距离最短,也就是說最省力。但是,如果認为这是换把中唯一应該遵守的原則,那将是錯誤的。这个原則只是从一方面,从純技术方面来講是对的。特别是在快速、純技术性的换把中,当时的問題在于要使移指距离最短,最听不出(完全使人听不出移指效果当然是不可能的)。但在慢速度的换把中,用的是滑指,它强調情感的表现,这时最重要的是要注意发音和美学因素,而技巧因素(如何省力)已不在考虑之列。因此这时不应采用虽然省力但不能表达情感的自然泛音,这应視作一般原則。(本书第一分册第98頁已講过)例如:
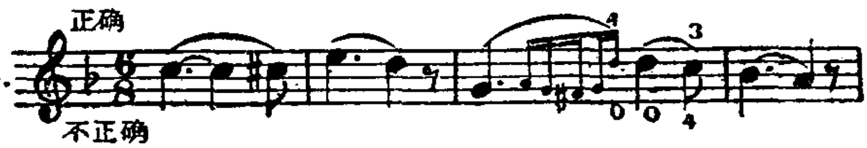
門德尔松:协奏曲,第2乐章

432.


(同上)第1乐章
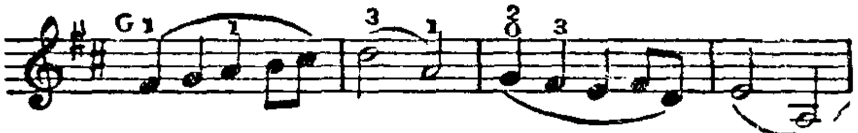
433.


斯波尔:d小調协奏曲,第2乐章
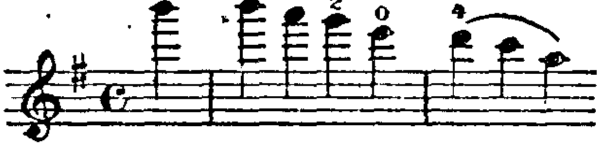
434.


泛音的适当应用　但另一方面,如果时值較短,則用泛音有时可以省掉原是不可避免的难听的显著换把动作,例如:
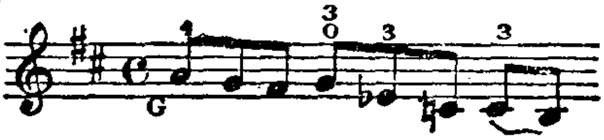
贝多芬:协奏曲,第1乐章

435.
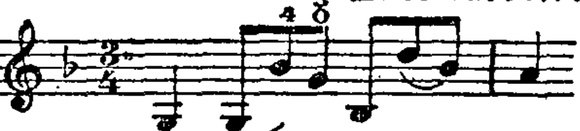

布鲁赫: g小調协奏曲,第3乐章

436.


圣-桑 b小調协奏曲,第1乐章
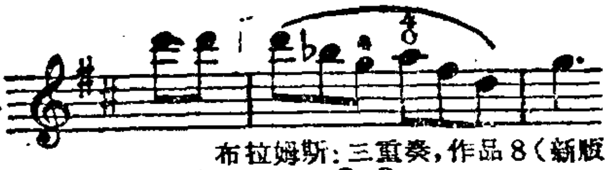
437.


拉罗:西班牙交响乐,第4乐章
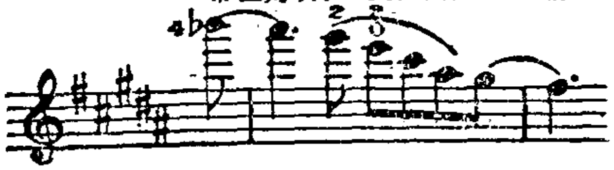
438.


在拉較快、不要表情的音符时也同样可以用泛音,例如
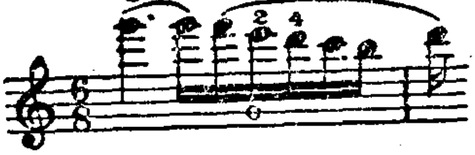
贝多芬: 协奏曲,第3乐章

439.


布拉姆斯:三重奏,作品8(新版)第1乐章

440.
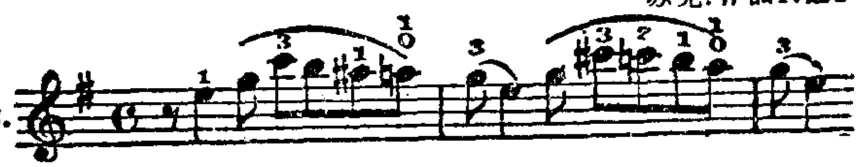

門德尔松:协奏曲,第2乐章

441.


圣-桑:随想回旋曲

442.
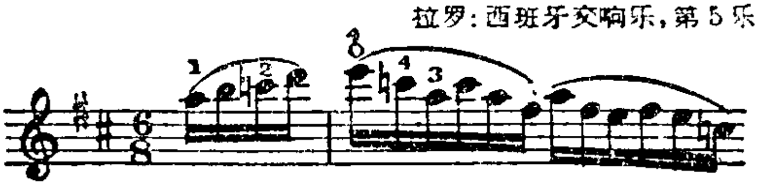

苏克:作品17之1

443.


列格：作品42之1，第1乐章
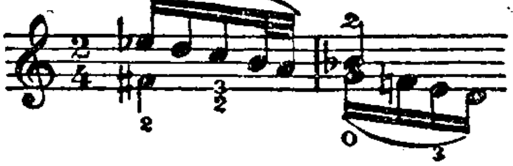
444. 

拉罗：西班牙交响乐，第5乐章
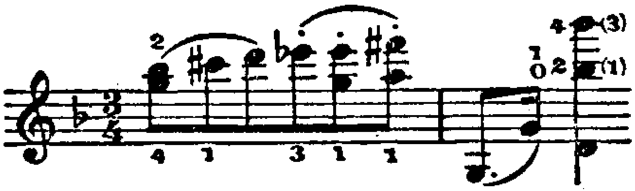
445. 

此外，为了音准有时也可以用泛音，例如：

列格：作品42，第2乐章

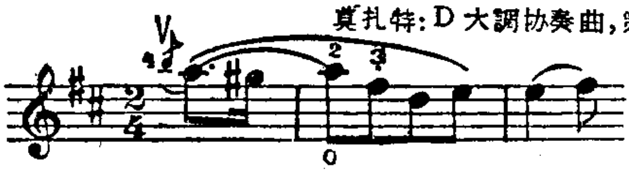
446. 

列格：作品42，第3乐章
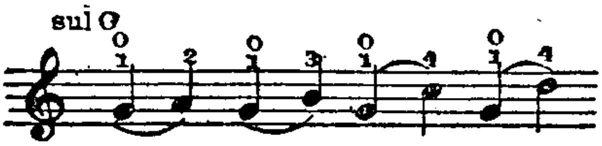
447. 

在优雅的富有表情的小节中也可用，如：
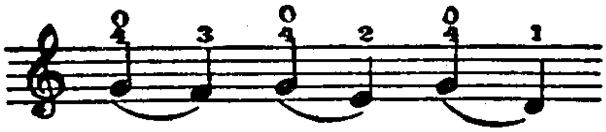
莫扎特：D大调协奏曲，第3乐章

448. 

但在同一把位时则应避免用泛音，这时如用泛音，除了影响发音外，还因为按一个音符的泛音时，手指与弦的接触点肯定要比按该音符实音时手指与弦的接触点低。因此在同一把位上交替地演奏泛音与实音等于有意要把肌肉的本能引向错误的方向，结果会感到极无把握。因此下面：

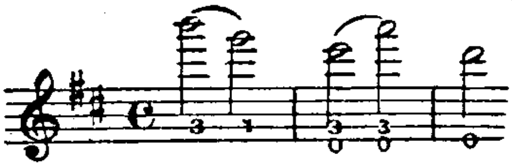


的拉法应絕对避免，而下面：
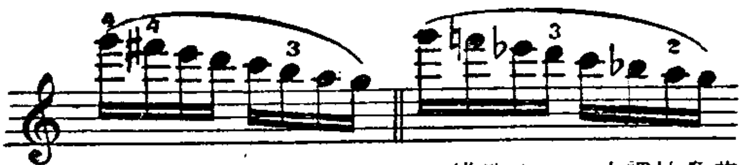


的拉法虽然比較容易，但肯定說也是很冒险的。在两个自然泛音之間滑指时(这种情况很少)，应該注意在换把时，滑动的手指应实按下去；否則就会拉出哨声杂音(由泛音发出的)如：

貝多芬：协奏曲，第1乐章

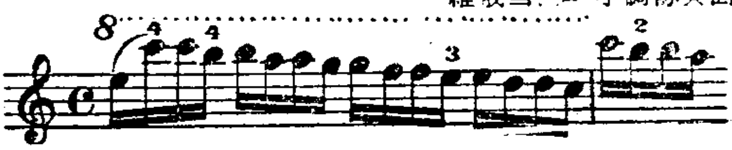
449. 

除了这种少见的例外，对那种不加选择、随便滥用自然泛音的作法，(特別是較老的学派)必須絕对加以否定。因为旣然我們都知道自然泛音的音色和平常拉的实音的音色有着根本性的不同，我們首先要問一下，从美学的角度講，象这种外来的"物体"有什么权利突然出现在这个"音响有机体"中呢？硬把实音拉成泛音——这比起拉实音时下臂和手需向高把位移动要容易些，爱用这种不費力就"到达"要拉的音符的方法常常是由于技巧上的不足或是肌肉的懶惰。

半音移指 现在訨我們再回到指法与换把的关系这个問題。根据换把距离越短越好这个原則，在拉类似音阶的一連串音符时，我們首先应該在半音地方，而不在全音地方换把。例如：

450. 

維我当：a 小調协奏曲
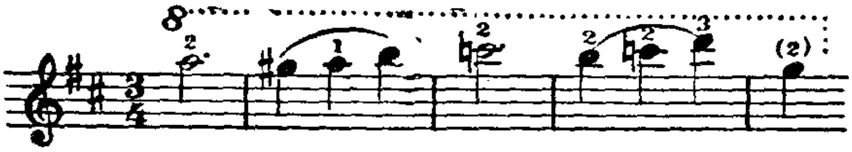
451. 

圣-桑：随想回旋曲

452. 

在很高的把位时，如要不同的手指按两个接連的半音，由于手指太粗，音不易准，因此（特别是在康蒂列那的乐章中）应該用同一个手指，例如：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

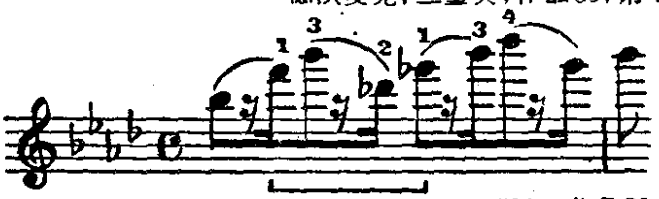
453. 

有时我們可以用手向前或向后推进（爬进把位）的方法使得半音换把的动作听不出来，如：
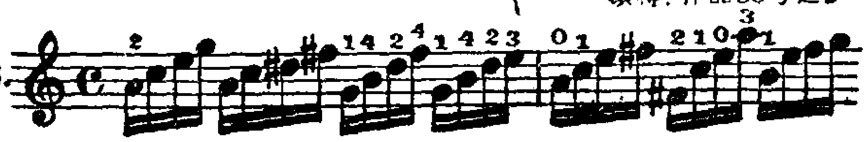
門德尔松：协奏曲，第1乐章

454. 

德沃夏克，三重奏，作品65，第1乐章
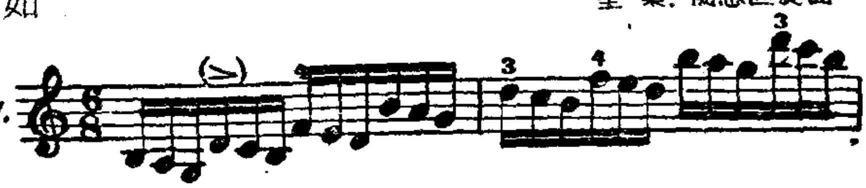
455. 

顿特：作品35号之2

456. 

在强拍上移指　当在小节的弱拍或强拍都可以换把时，我們当然应該在强拍上换把，因为换把时不可避免总有（即使是很小）一点重音，放在强拍上这个重音便不明显了。（见本书第一分册第56頁），例如

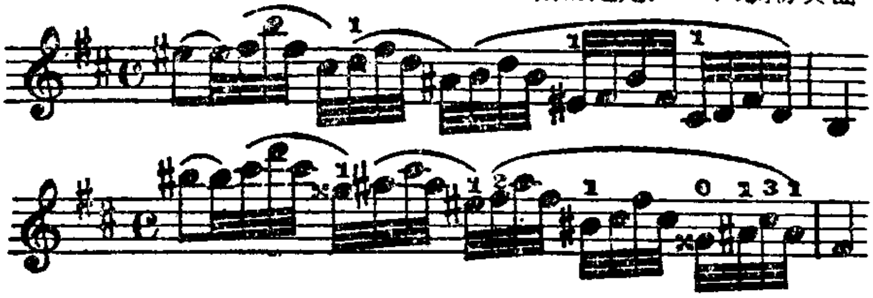
圣-桑：随想回旋曲

457. 
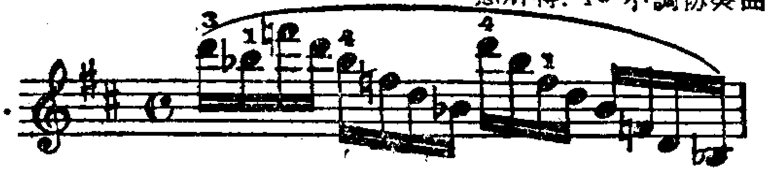
（同上）

458. 

帕格尼尼：D 大調协奏曲
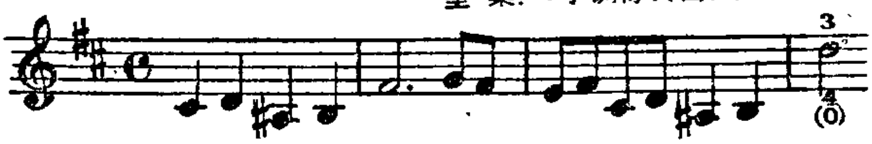
459. 

恩斯特：f# 小調协奏曲

460. 
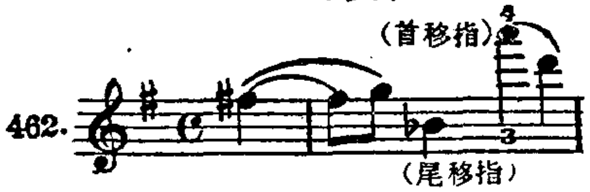
跳指　換把距离較远，須迅速移指（跳指），这常常是很危险的。这时正确的办法是：要用个人感到最方便的指法，而无需选择最合乎邏輯的指法，例如：

圣-桑：b小調协奏曲，第1乐章

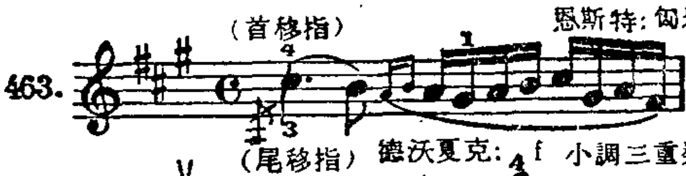
461. 

首移指还是尾移指　在上例中用三指按最后小节的D最保险，因为这样从B向上移指时用首移指或尾移指都可以，特别是以C# 为媒介音符用尾移指时，可以保証移指的最大的安全，不致发生手指从弦上滑下的危险，如果用四指按D（这时从B向D移指时要以D为媒介音符）則听上去效果很不好。因此在D用首移指时才可用四指，用尾移指时則应用三指。这个原則也适用于下面几个例子：
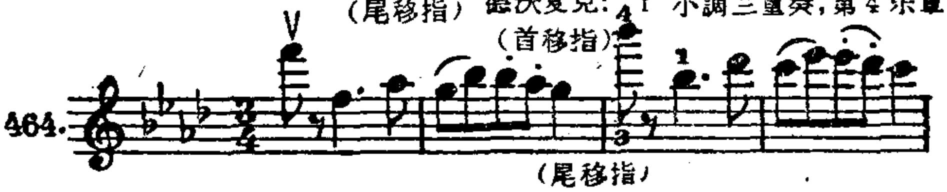
布拉姆斯：B 大調三重奏，第 1 乐章

462. 

恩斯特：匈牙利曲調

463. 

德沃夏克：f 小調三重奏，第 4 乐章

464. 

我个人在拉上面几个例子时喜欢用三指作尾移指，当然这个移指必須是听不出的。

选择指法还常常要看演奏者是愿意换弦呢还是愿意换把，例如：

布拉姆斯：协奏曲，第 1 乐章

465. 

我拉上例时喜欢完全用 E 弦[1]拉，因为 E 弦音質清亮，比較更能符合这段乐句的特点。

再如：

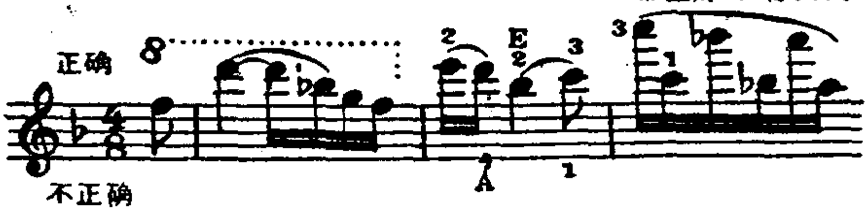
辛丁：A 大調协奏曲，第 3 乐章

466. 

换弦还是换把　在上例中换弦过于急促，以换把为宜，再如：

[1] 即愿意换把不愿换弦。——譯注

布拉姆斯：协奏曲

467. 

上例很明显，最好是换把不换弦，如果不在E弦上换把而保持在A弦上拉，虽然很方便，但声音效果是很坏的。再如：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

468. 

相反，在468例中有＋記号的上行处，只有指尖很細的人才能在第五把位上拉❶，而且弦还必須絕对音准，否則会把小六度拉成接近大六度。

用三指代替四指　在高把位，特别是在拉康蒂列那时，只要不影响音准，是可以用三指代替四指的。用三指等于选择了一个更高的把位，这只是表面现象。其实如用四指，由于四指短小，手和臂反而不得不向里弯曲得更厉害；但用較长的三指代替較短的四指后，拇指保留在琴頸末端的支持点处也远比用四指时从容舒适。

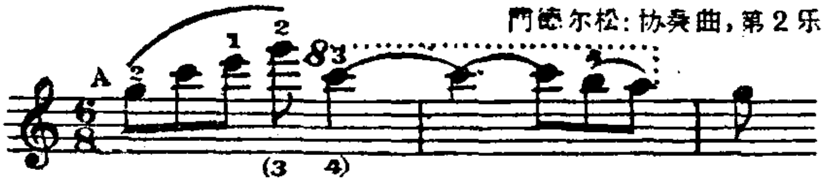
(在用三指代替四指这个問題上也請参閱27頁所說各点)

例如：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

469. 

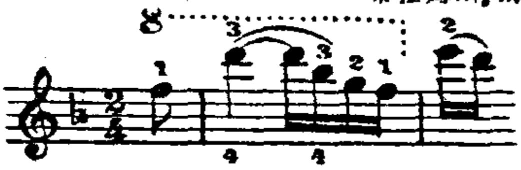
門德尔松：协奏曲，第2乐章

470. 

❶ 意即最好是换弦不换把。——譯注

在470例中，二指和三指之間做的四度伸张，从音符表面所示看，似乎困难，但一拉之后便知很自然并不那样困难，这地方不应用四指，因为四指无力，在高把位发不出 C^4 所要求的飽滿、圓潤的音色。用三指代替四指后可能附带发生的最令人不愉快的现象之一是：手指移动的距离較大，以致常易出现违反音乐內容的滑指。如：

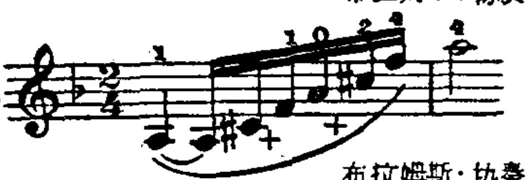
布拉姆斯：协奏曲，第2乐章

471. 

在上例中，如用四指拉 D^4，伸张很省力。演奏者如果覺得这样拉出的音色太单薄，他只能改用三指，但同时还必須具备足够的伸张能力，使从F到D不发生滑指，否則他就得連續两次滑指❶，这在音响效果方面是很坏的。因此，在拉具有表情的长的持續音时，用三指代替四指无疑在音响效果方面要好的多，但有一个先决条件：必須具备較强的手指伸张能力和高度訓練的換把技巧。

同时用两个把位

布拉姆斯：协奏曲，第2乐章

472. 

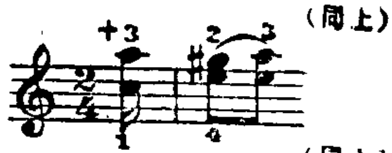
布拉姆斯：协奏曲，第1乐章
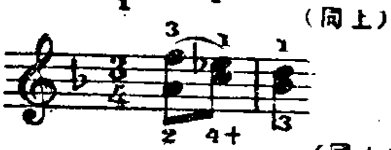
473. 
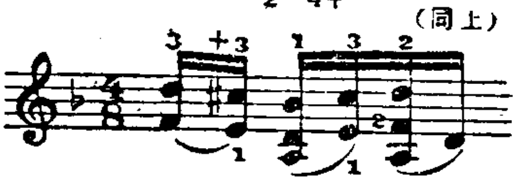
列格：作品42号之1

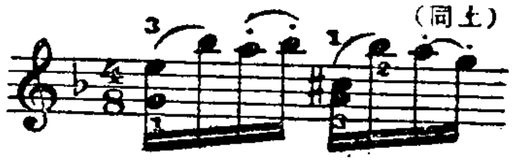
474. 

❶ 第二次滑指是由D回到B♭。——譯注

475. 
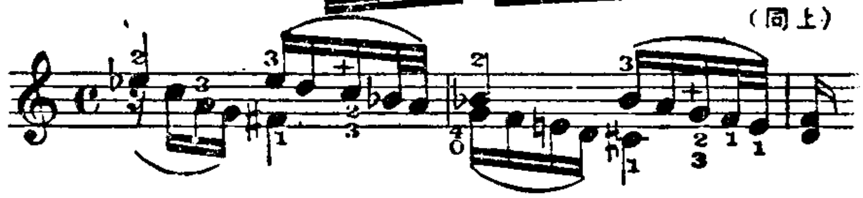
476. 

477. 

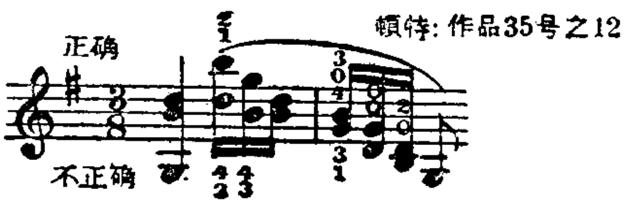
478. 

在一个音上换手指:
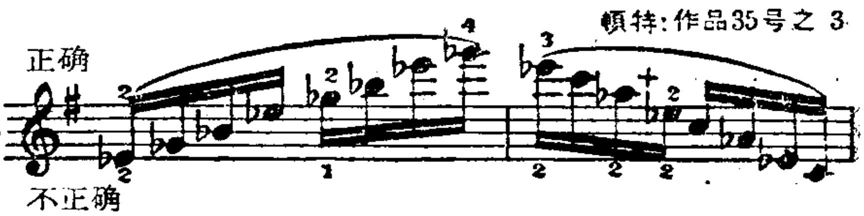
479. 
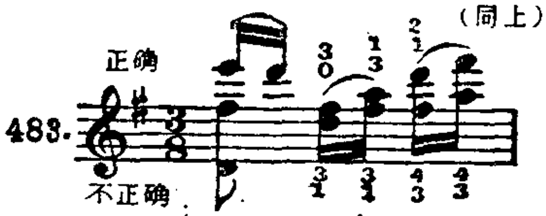
480. 

不必要的换把:

481. 

避免用同一手指移指:

482. 



音阶等的指法問題　现在让我們研究一下那些人所共知的、常用的技巧类别的指法。在快速的自然音阶中，选择指法首先应遵循最省力的原则。因此最好用相邻的手指并且在半音上换把。让我們以在一根弦上演奏一个八度的大音阶为例：



在上例中，上行时，有两种指法供我們选择：（a）三-一（半音上换把，但不是相邻手指）；（b）二-一两次（相邻手指，但却需换把两次，并都是在全音上换）。两种指法各有利弊。

虽然看来显然应該选用三-一指法，但我个人則坚决愿意用两次二-一，因为三-一指法不适用于小音阶（因换把地方是全音），其結果并使得上行小音阶与大音阶的指法不必要地产生区别，为了簡便，这种区别最好避免。然而，在拉类似484例的下行大音阶时，譜例上面注的指法两次都在半音地方换把，因此它无疑是奏出这里所需要的换把的最省力方法。
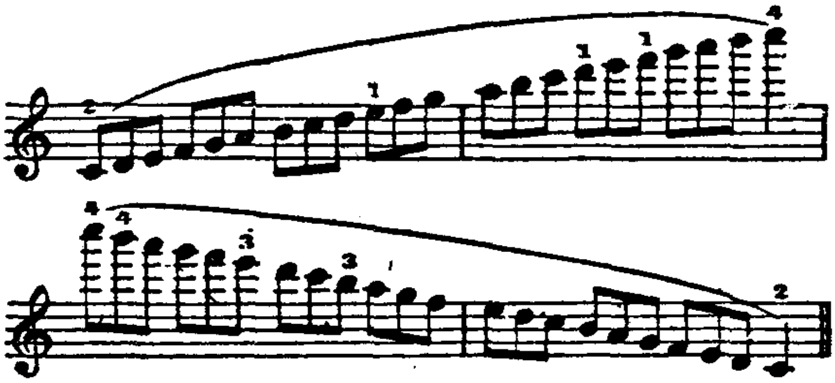
在旋律小音阶中，半音位置有改变：
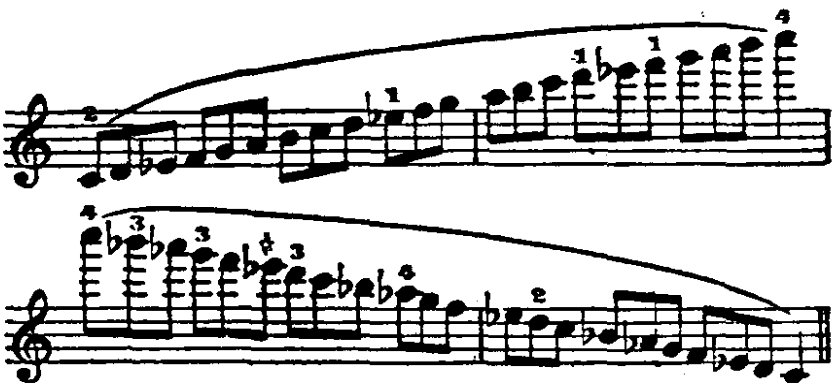


上行时，我們很容易仍采用拉大音阶时的同样指法，这是因为D-E♭这个半音关系多少适于用这个指法拉。在下行时情况就不

同了，那时应采用485例中上面所标明的指法，只有它才符合理想指法的两点要求——在半音地方换把和用相邻手指换把。三个八度的自然音阶的指法可以根据同样的原则确定：

486.
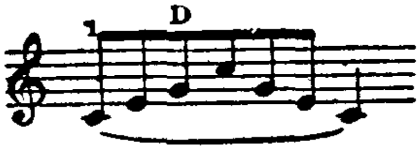


487.



拉音阶时用一种固定的指法还是用多种指法的問題 我不贊成用多种指法去練习音阶的方法。小提琴演奏本身已經是很难的一門艺术，因此演奏动作应尽可能簡单化，絕不应（除非为了音乐的表现）再去增加困难。如果我們在拉大音阶或小音阶时习慣用某一个固定指法（我們認为最好的），那么，当我們一看到譜上的音阶中一串串的音符以后，手指立刻会产生閃电般快速的反应动作，把必要的部分动作非常流畅地連結成一个不間断的“綜合动作”。如果我們在拉音阶时慣于采用各种可能的指法，情况就不同了。当我們必須出其不意地去拉事先未經練过的乐譜时必然要发生困难——表现为演奏的中断甚至更严重的差錯，这是由于手指不能象前述一样自动地作出綜合动作，而是必須先向大脑的“中央机

关”請示：在所掌握的各种指法中，到底应該用哪一种？这种“請示”需要时間，自然将减低演奏的質量，甚至于使得演奏成为不可能❶。
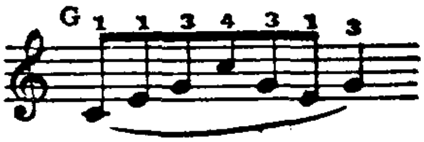
在分奏三和弦如：

488. 

中，用一指拉第一个音符这种指法最好。因为这样只須在两根弦之間換弦。

489. 

489 例中的指法无疑是在同一根弦上演奏的、可能有的最好指法。下面的指法則是不好的：

490. 

上例中演奏者的手位于第五把位，如要保持在G弦上拉，則只有用伸张四指的方法拉 G–C，但这样拉是很冒险的，因而应該避免。

491. 

在上例中用二指按第一个音符C比用一指按要好，因为由于可以把G和C事先同时按好，因而換弦时比用第三把拉換弦时更圓滑，图示如下：

❶ 我把27頁所介紹的、为加强四指力量的指法純粹当作是一种“体操式”的練习看待。——原注

492.



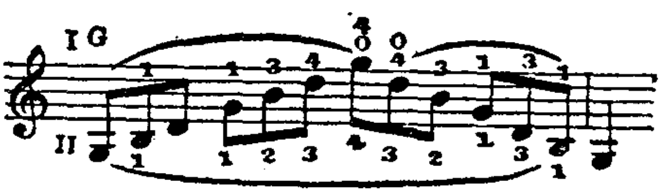
此外，在第二把位拉:

493



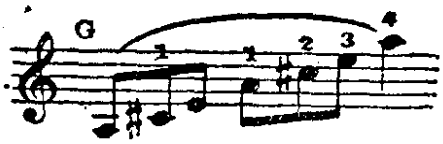
比在第三把位拉較从容，因为在第三把位拉时，只是为了C这一个音符换弦，这需要手臂和手作一个猛烈的动作，从而会破坏这个音型的音响均匀。

494.



在大多数情况下，两个八度的分奏三和弦只是在上行时才能在一根弦上拉，下行时则不行，因为下行时大多数手指按弦时事先都无法准备，这样拉把音拉准几乎是不可能的事。在494例中，采用了泛音的指法Ⅰ比指法Ⅱ(手指要不自然地伸张)好些；但是，两种指法都是很冒险的。

495.



的确，在495例中，由于沒有泛音，不得不用例中所注的指法；然而由于大三度(A–C#)是在高把位，音与音距离較小，因此拉时比較容易。
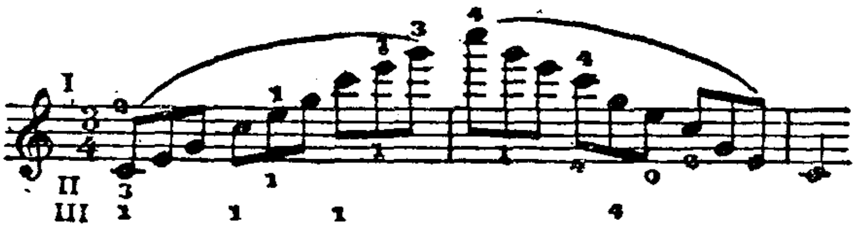
此外，下面496，497二例中的指法也是无法避免的:

帕格尼尼:«摩西»幻想曲

496. 

恩斯特:f♯小調协奏曲
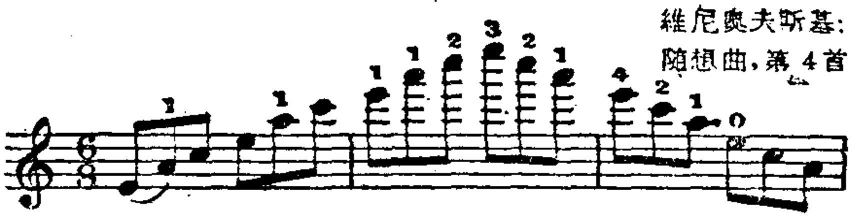
497. 

498. 

在498例中,指法I是拉三个八度的分奏三和弦的最合理的方法。指法II也还好;指法III是不好的。

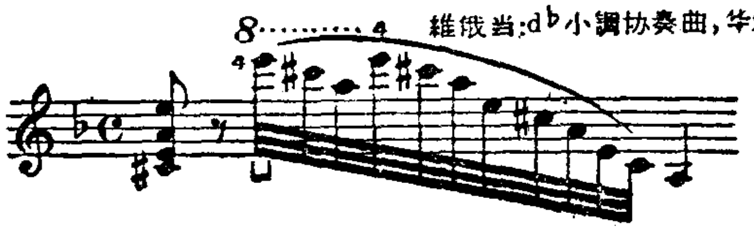
在高把位中,偶然也有这样情况:用三指代替四指更好些,例如:

維尼奥夫斯基:
随想曲,第4首
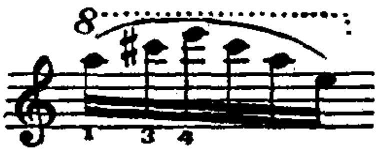
499. 

一个幽默家当看到艺术家們練手指时极熟練地拉完上行的三个八度的分奏三和弦后,常会很淡漠地說:"现在請您往回拉吧!"从而使得艺术家們十分发窘。事实上,单独地拉下行分奏三和弦是最难的技巧之一,例如:

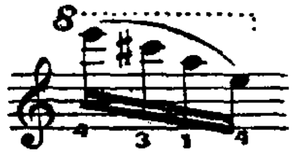
維俄当:d♭小調协奏曲,华彩乐段

500. 
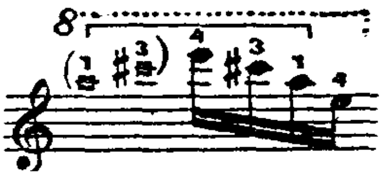
拉上例感到困难只是因为在拉

501. 
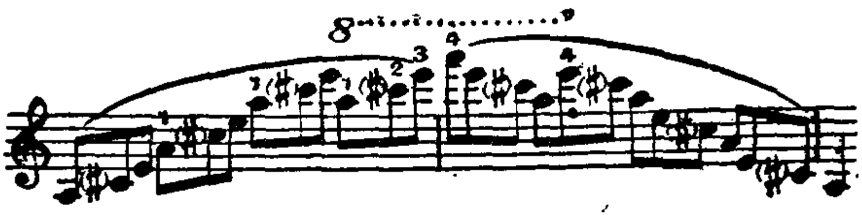
时，由于还要拉回来，所以我們可以让一、三指保留在弦上，但在拉500 例中的

502 
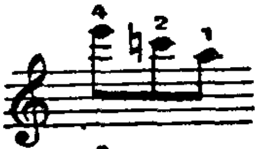
时，我們必須毫无任何准备地按下一、三指。如果我們等到需要按下的一刹那間才把一、三指按下去，那时就太迟了，結果不是失敗就是換把时不俐落和音不清楚。但是如果我們在按較高的E以前，先把这两个手指按在弦上，如：
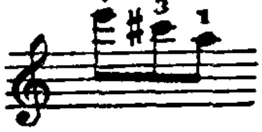
503. 

就絕不会拉不好这个片断了。在拉四个八度的分奏三和弦时也应用同样方法，如：
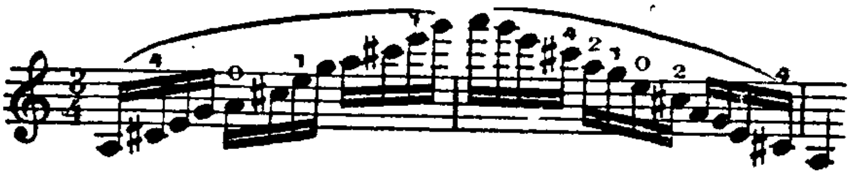
504. 
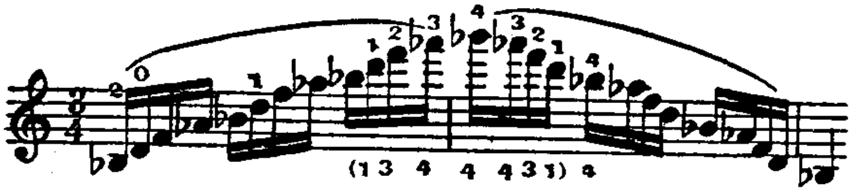
为了音准，在拉

505.  应用四、二、一

506.  应用四、三、一(参见45頁)

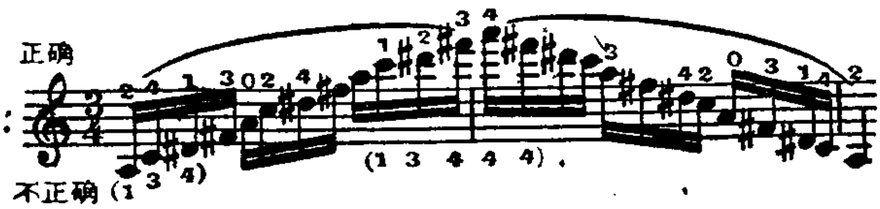
拉分奏属七和弦，下面的指法是最好的：

507. 

508. 

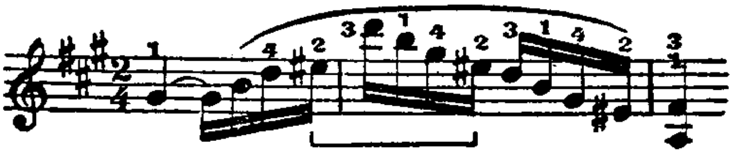
七和弦的急奏 在508例中我喜欢用稍微伸张手指的办法而不用全音移指的方法❶拉B♭³——A♭³。

在拉分奏减七和弦时，特别是在高把位上，伸张手指比移指好：

509. 

在下例中也是这样：

布拉姆斯：d小調奏鳴曲，第3乐章

510. 

在某些模进式的七和弦中，移指是不可避免的，如：

维俄当：E大調协奏曲，第1乐章（华彩乐段）
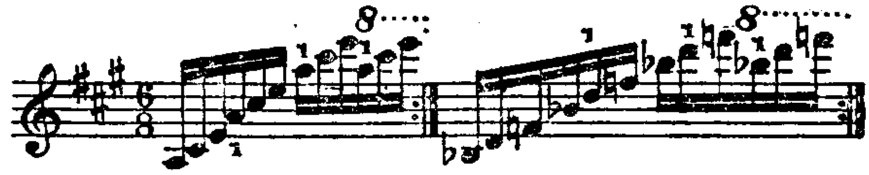
511. 

---

❶ 全音移指的方法指508例下面括弧中的指法。——譯注

应該补充說明：在拉分奏三和弦和属七或减七和弦时，应該常常記住这条规則：起奏时的速度比結尾时的速度应該明显地慢一些。原因有二：(1)速度加快后这个片断将显得更流畅、华丽和生动。(2)在第一把位上起奏得平靜可以保証拇指也能有充裕时間作好准备动作。象下面这些片断：
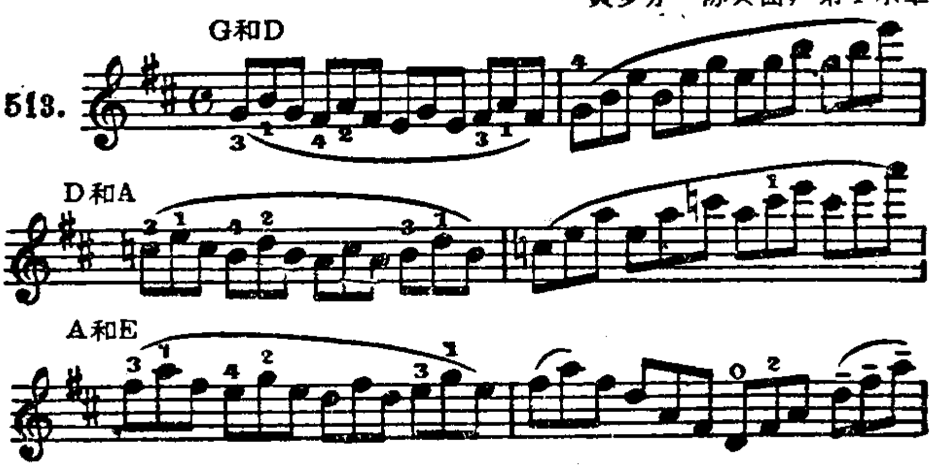
圣-桑：随想回旋曲

512. 

当起奏速度較慢时，效果常常更好，就是由于这个緣故。

分奏三度的指法　与换把有关的分奏三度的指法是个特殊問題。分奏三度是小提琴作品中最常用的音型之一。17 世紀和 18 世紀的作曲家所写的分奏三度多半总是要求在两根弦上拉的。这种演奏形式已經要求具有一定熟練程度的换把技巧（特别是在娄加推里的随想曲中，这种需要特别明显），这种技巧似乎是 18 世紀伟大小提琴家的一种专长。但貝多芬則不是这样，毫无疑問，他的小提琴协奏曲中作为独奏小提琴的导句的那段有名的三度音型，按照他的要求是应在一根弦上奏出的。然而在演奏下面这些片断时：

貝多芬·协奏曲，第 1 乐章

513. 
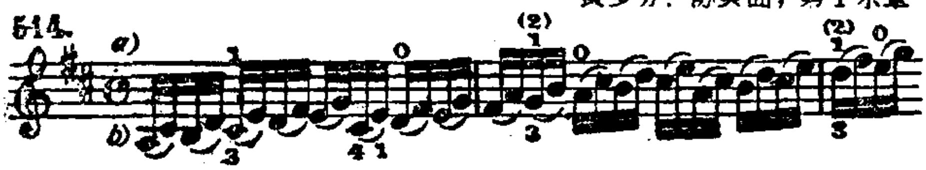
我总是主张在两根弦上拉，因为这样不仅听起来远比在一根弦上拉更富于表情，而且它还能衬托出乐队奏的主题。

关于在一根弦❶上拉的分奏三度的指法，存在着下面两个問題❷：

1. 是把分奏三度的两个音尽可能始終在同一根弦上拉（a）較好呢？还是也可以时而换弦拉（b）？

贝多芬：协奏曲，第1乐章

514.



上例中两种指法的区别在于：用指法a时，分奏三度的音色可以不变，虽然需要較頻繁的换把；用指法b时，则是用换弦代替了换把，而用这种方法在拉类似下面的音型时：

515.



又会发生新轉入的弦出声不够迅速的危险。

在拉这一类的音型时应尽可能使发音大小均匀，这一点非常重要，而两种指法混用❸是不可能作到这点的。因此我主张把这两种指法合理地截然分别清楚❹。

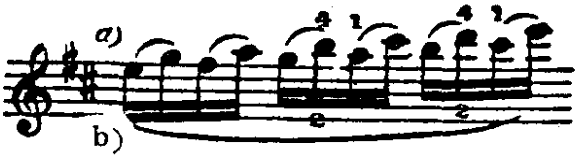
2. 应該在构成三度的两个音之間换把，还是在三度与三度之間换把？
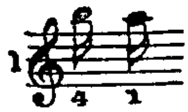
❶ 所謂在一根弦上拉是指构成三度的两个音（而不是指所有一連串三度）在一根弦上拉，而前面所說17和18世紀作曲家所写的分奏三度多半总是在两根弦上拉则是指該两个音分别在两根弦上拉出。——譯注

❷ 下面所講的指法规则与在两根弦上演奏的分奏三度无关。在两根弦上演奏分奏三度所应遵守的指法规则与同时发音的三度的指法规则相同。——原注

❸ 指的是b，在一根弦上拉，但又时而换弦，故称混用。——譯注

❹ 意即主张用a不用b。——譯注
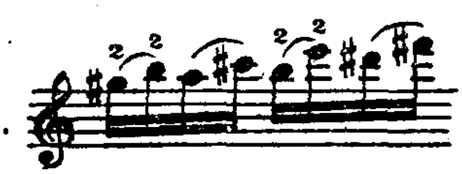
516. 

这个問題主要决定于用什么弓法。在516例(a)中，每个三度是用换弓分开的，因此每个三度之間有着极微小的停頓（弓的“延展”），从而使得演奏者在拉  这个平常总是很难拉的换把时能够不被听出（即使他拉时不够平滑、有些跳跃也无关），而在(b)中这是不可能的，因为在一个連弓中連續拉分奏三度时，各个三度之間不存在上述的停頓。因此遇到連弓时，不論指法(b)在多大程度上违反了在連弓中要避免多用移指的原則，我仍然必須采用它，除非我改用两根弦拉分奏三度。有推理思考的习惯常能想出有意思而且有美学价值的联合指法。例如下例，上面注的指法是一般常用的：

門德尔松：协奏曲，第3乐章

517. 

在这一短短的片断中，我們可以看到其中有一次用一指向后伸张；此外有三次三度的移指，甚至还有一次是四度移指。由于速度极快，难怪連最伟大的小提琴大师們在用这种指法演奏这个片断时拉的音也不清楚和模糊。在拉到：

518.  等
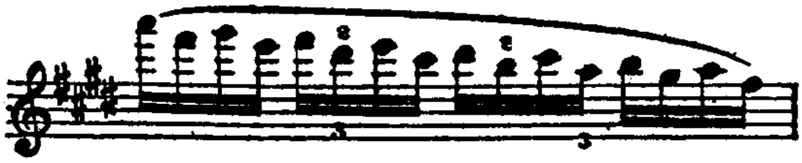
时，人所听到的不是各个音符的声音，而只是把各音連在一起的移指。用下面的指法就可将这些缺点奇迹般地消灭掉：

519.



下行时，这些分奏三度比較难拉，因为每个后退动作都比上行时复杂：

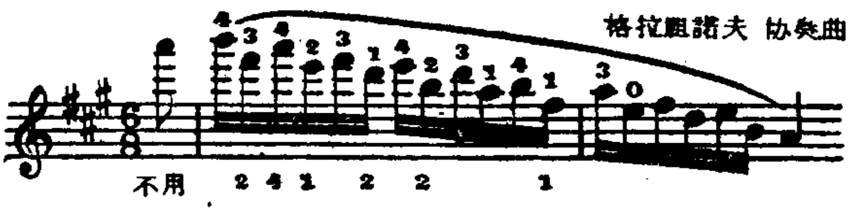
520.
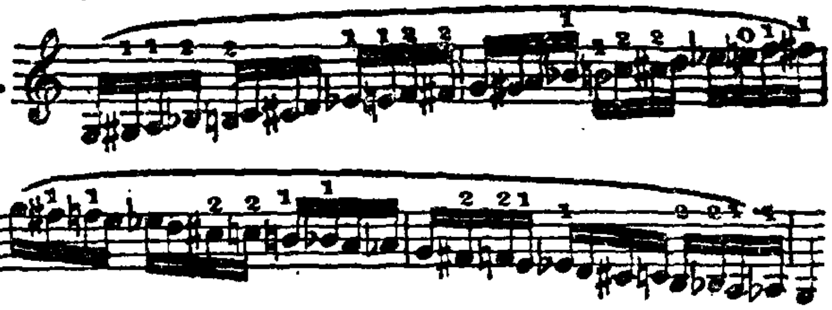


在拉 520 例时，有两种指法供我們选择：（1）用二-三的指法，換两次把位；（2）用二-二的指法，換三次把位。两种指法各有利弊，其价值差不多相同。最后我想举一个在連弓中跳跃換把的例子，这个方法不一定对每个人都合适，但是如能拉好，可以避免常用的移指，而且拉出的声音很匀：

格拉祖諾夫 协奏曲
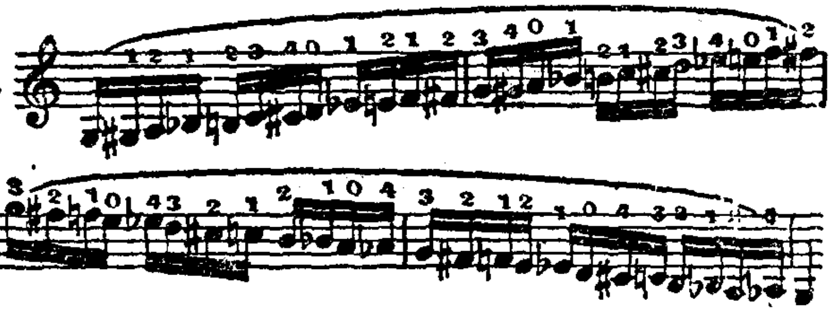
521.



我們这門艺术中包含着某些违反音乐的特性，对于耳朵还沒有变得麻木的人来講，这些特性是难以忍受的。一般地都因之責怪乐器的性能有缺点；其实眞正应該受責备的毋宁說是一年一年越来越严重的、不加思考的教学法。这里，我主要指的是移指——在小提琴上拉半音音阶非用它不可。（见本书第一分册第 85 頁）

522. 
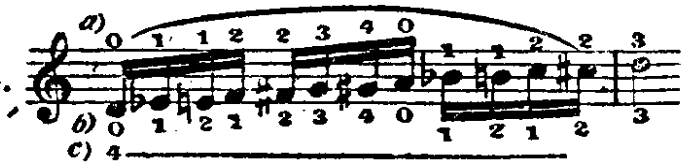
一般来講，小提琴家的耳朵由于习慣成自然，都已迟鈍到不再能感覚到上例中十四个半音移指的难听，甚至連不拉小提琴的音乐家們也变得对它們如此习惯，以致于認为它們是不可避免的。其实用下列指法来避免这些移指是非常容易的：

523. 

毫无疑問，用半音移指的指法拉半音音阶是增强手指力量的最有效的方法之一，但不用半音移指方法則能够奏出远为流畅和清晰的音响效果。在技巧練习中不应忽視前一种指法，可是在公开演奏中几乎永远应該采用第二种指法。老一輩的小提琴家們，由于几十年来的习慣，常常不使用第二种指法，虽然他們也会承認 523 例中所标明的指法是正确的，但仍不使用。正因为这样，所以还沒有受到“传統”影响的、較年輕一代的小提琴家尤其应該立刻去掌握这种技巧上的革新方法，不錯，用这个方法拉不太方便，但却是絕对合理的。在明确了这点之后，我們才可以談談目前常用的半音音阶的各种指法。

在弦乐器上拉半音音阶可以用一个手指不間断地移指；可以

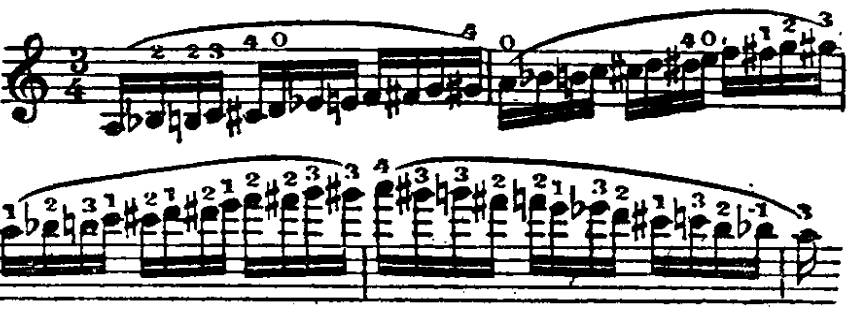
用几个手指(不用移指);也可以两种指法兼用。

524.


指法(c)主要用于練习的目的(当为了加强某个手指的力量时可用)。但是,在高把位时(特别是手指很粗),把一系列的半音按准是不可能的,这时则只能用半音移指的方法。这个問題在本书第一分册第85頁中已經有过詳細的講述。
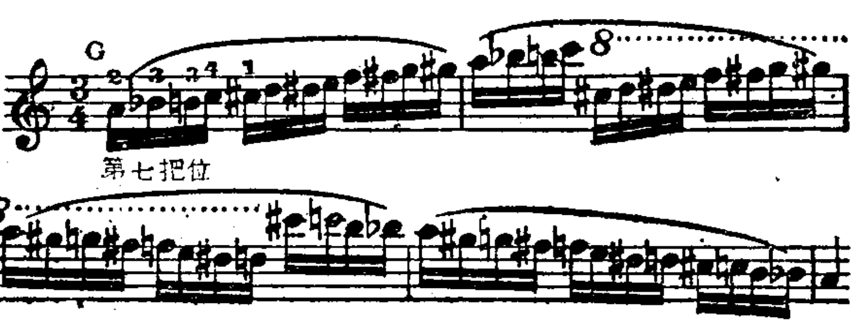
指法(b):用几个手指、不带移指的方法已經在上面講过。

指法(a):把用不同手指和用一个手指移指这两种方法适当地联合应用是最常用的演奏方法:

525.


两种指法联合的可能方式很多,它們的选择决定于个人的爱好。只要拉出来最流畅、最清楚、半音之間最为連續就是最好的指法。

在高把位上不换把位拉半音音阶特别困难,因此把它用于練习的目的是很好的。

526.
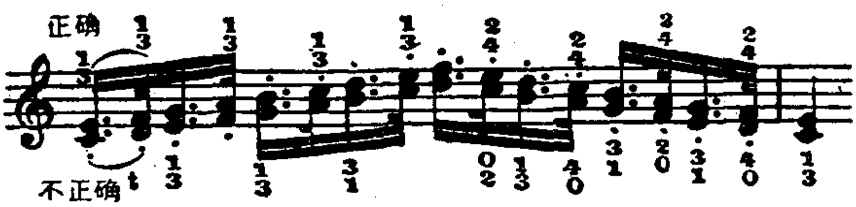

拉半音音阶时要想保証良好的音响效果，必须：（1）按弦压力不要过大，（2）滑动的手指动作迅速，（3）滑动和停頓的正确混合，（4）最好用相邻的手指换把。

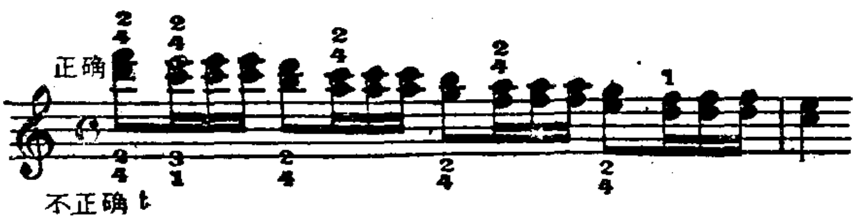
三度 下面是三度双弦选择指法的原则：

1. 应该总是在小节的强拍上换把：

527. 

527 例内的前后两个例子表明，最合理的指法往往是根据所要拉的一串音符的“节奏的”性质确立的，因为必须让换把时所不可能避免的重音与小节中的强拍重合。此外：
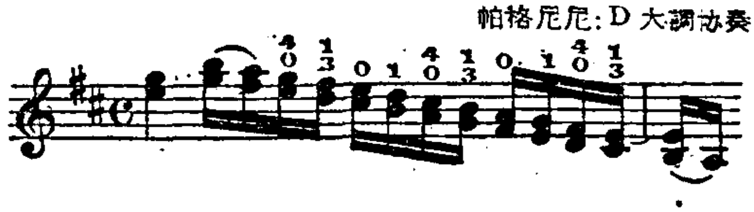
528. 

529. 

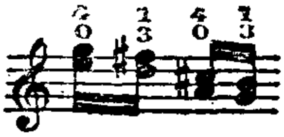
在 528 和 529 例中，必须利用停頓的一刹那間换把，这些停頓是由于所采用的弓法而产生的。

2. 下行时可以利用空弦，这是在强拍上换把这条原则的一个例外。
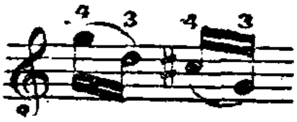
帕格尼尼：D 大調协奏曲

530. 
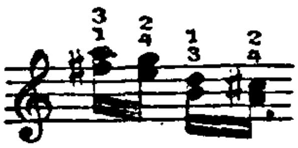
在下例中利用空弦:

531. 

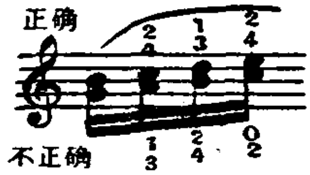
只需要如下例所示的单一换把:

532. 

而无需象下例所示的双重的换把:
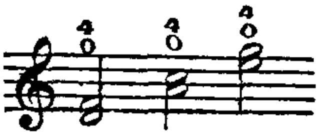
533. 

3. 上行时不得用空弦:

534. 
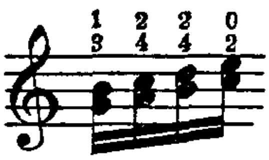
因为如果用第二或第三把只拉一个双音[1]，由于时間非常短，結果下臂必然要作較突然的一上一下动作，这样便攪乱了下臂动作的规則性(它是保証能够快速、流畅地演奏音阶的主要条件之一)。
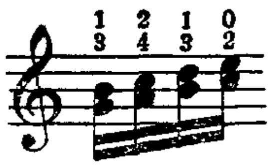
4. 利用空弦作为三度的根音，如:

535. 
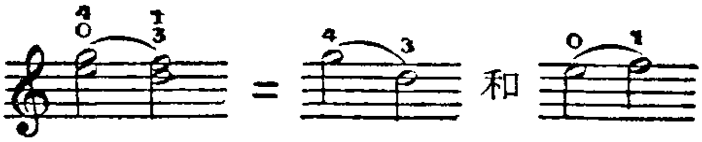
---

[1] 指下面两种指法:

a. 

b. 
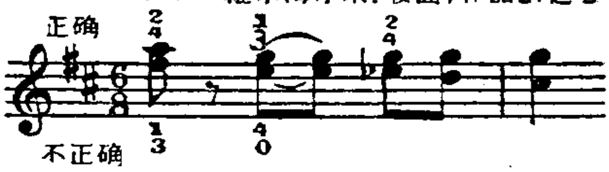
正确的指法是一个把位上拉两个双音。——譯注

在緩慢的乐章中，也就是說在慢速度时，应当尽可能避免，否則将有以下两个缺点：（1）两个声部的进行将变錯了，如：

536. 

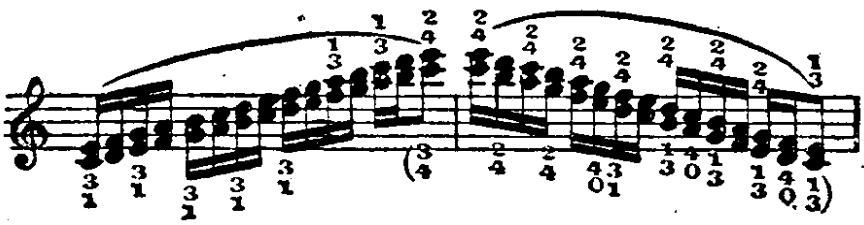
（2）空弦将在音响构成中成为一个不調和的音，如：

肖邦－維尔海尔米：夜曲，作品27之2

537. 

5. 在快的速度中，应尽可能避免用每个手指本身移指的方法，因为在急奏中听得出換把❶肯定是一种音响上的缺点。
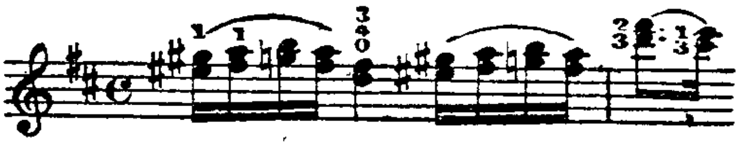
6. 我認为下面538例中所标明的指法是拉上行和下行音阶时的最好指法，因为用这种指法手的动作可以規則，音容易拉准。

538. 

該指法也符合上面所講过的那些指法原則。

用两个相邻的手指（三－四，二－三，一－二）拉三度可以称为特殊的指法，其中以用二－三指的指法好处最大（无論是发音方面或技巧方面）：

帕格尼尼：D大调协奏曲
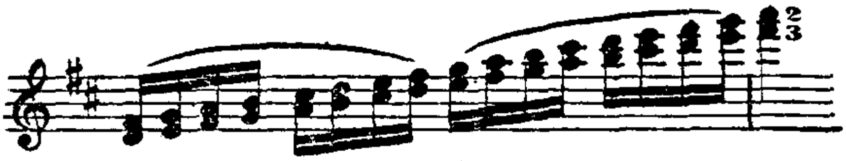
539. 

❶ 意即听得出換把时的滑音。——譯注
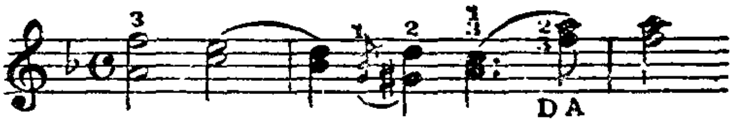
薩拉薩特：西班牙舞曲，第8首

540. 
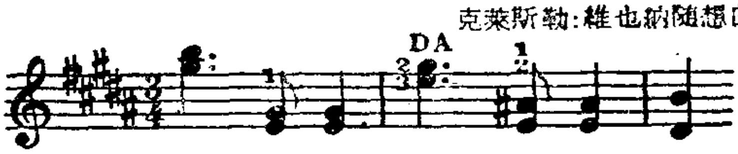
柏西克斯基：帕格尼尼：协奏曲，华彩乐段

541. 

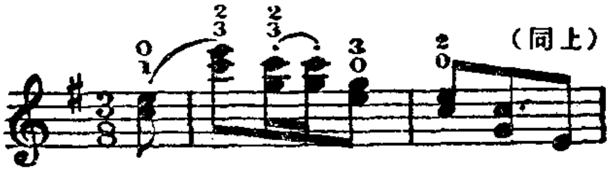
約希姆：匈牙利协奏曲，第1乐章

542. 

克萊斯勒：維也納随想曲

543. 

（同上）

544. 

上面用二–三指拉的这些三度如用三–四指拉，不仅远不及用前一种指法有把握，并且由于四指很短，手和臂还必須向前移动，同时还需向里作相当大的扭轉。任何人，当他一旦熟悉了用二–三指这种簡化的指法后，一定会称贊它，把它看为近代研究所作的最令人滿意和最令人感到方便的貢献之一。

在下列三种情况下，我們可以用一–二指在第一把位上拉大三度：（1）当大三度后面紧接着是在第二把位上拉的小三度，如：

頓特：作品35号之12

545. 
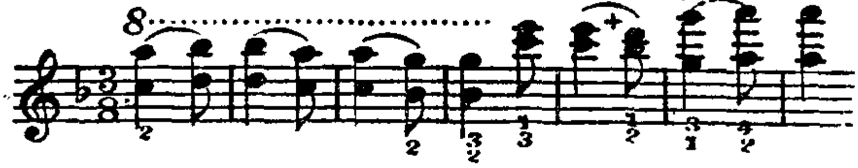
（2）当大三度是和弦的一个組成部分，如：

巴赫 D小調古組曲，布列舞曲
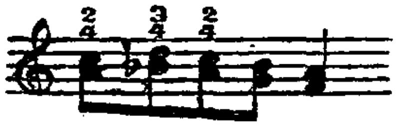
546. 

（3）当在較高的把位上要使换把不大听得出来，如：

布魯赫：d小調协奏曲，第3乐章

547. 
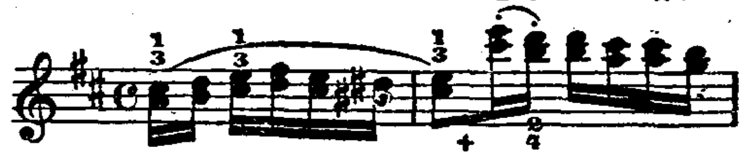
在下述情况中有时也用三-四指法拉三度，但这应看作是例外，例如：（1）在第一把位；（2）在拉分弓时，（3）在慢的速度中拉大三度时，（4）当为了某种原因不值得换把位时，如：

548. 

由于四指发音的能力較弱，我个人是不愿用上例中的指法的。
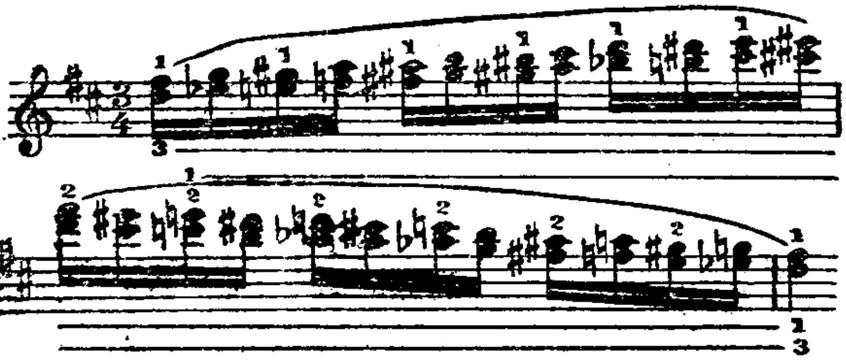
至于在高把位上拉E和A两根弦上的小三度的指法問題，应該指出，手指在这个地方从指板上滑下去的危险特别大，因为（特别是当四指很短时）第二指必須过分傾斜地按弦：

帕格尼尼：D大調协奏曲

549. 

在拉上例时，我的补救方法是：把第二指尽可能平地按在弦上，同时让它触在A弦上，借以控制它不致下滑。在高把位上拉大三度仍可用二-三指代替二-四指，这是防止手指从指板上滑下的最好的方法。

三度的半音音阶　这种音阶可用规则前进的指法拉，也可用半音移指的方法拉。如：

550.


由于每隔一次双音便要换一次把位，换把的手指感到极其困难（特别是在下行时）。如换弦时换弓则可大大便利手指换把。如：

圣-桑：哈巴湼拉舞曲

551.


拉三度的半音移指以用一、三指較好。

四度　四度連奏在小提琴作品中极少见，但也不是沒有可能出现，只知道这点就够了。

为了准备将来作品中可能較多采用四度連奏，这里有必要說明：拉四度和拉六度的方法一样。

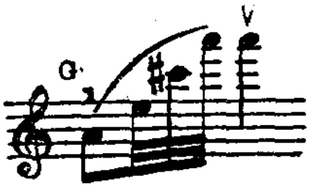
四度是双音中最难拉准的，只凭这点便可以說把四度連同其他音程一起練习是很重要的。

五度　五度指法主要决定于指尖的宽度，也就是說，拉五度时以用指尖最宽的那个手指为最好，在小提琴作品中五度連奏还不多。在高把位弦与弦之間距离越来越大，常用分奏和换弓的方法避免五度按弦的不便，特别是在和弦中，例如：

柴科夫斯基：协奏曲(华彩乐段)
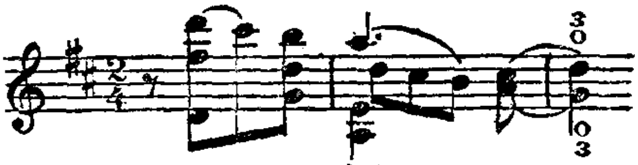
552. 

中的有“＋”的和弦应拉成：
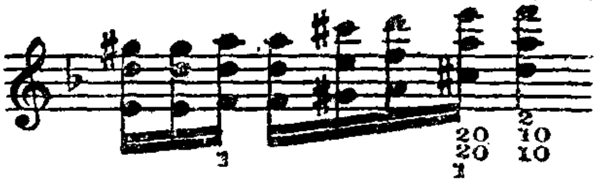
553. 

有时以用自然泛音較好。例如：
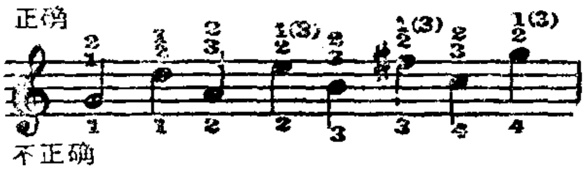
布拉姆斯：协奏曲，第 3 乐章

554. 

多南依：协奏曲，第 4 乐章

555. 

慢速度的換弓分奏五度絕不应用同一手指拉，例如：

556. 
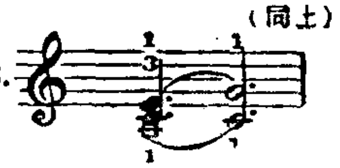
一般来講，作曲家越是多用五度就越說明他对小提琴这項乐器特点不熟悉。

五度連同其他音程一起拉时的指法对我們来講更为重要：

布拉姆斯：c 小調三重奏，第 3 乐章

557. 
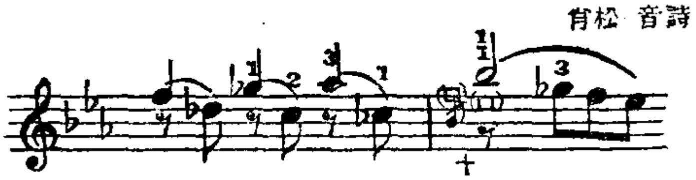
在上例中，为了拉五度 C-G，同时三指还不能离开 C，三指的第一节则必須傾斜抬起。很明显，由于五度音准的困难，这种指法很成問題，此外这种指法使得顫指成为不可能。如用下列指法則可避免这两个毛病：
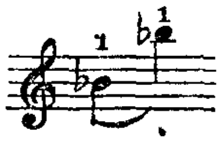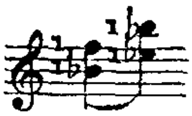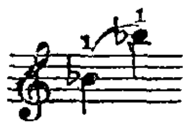
558. 

預先準备好的五度　一指已經准备好在A音上，可以很平滑、很从容地进入第三把位。

同样在：

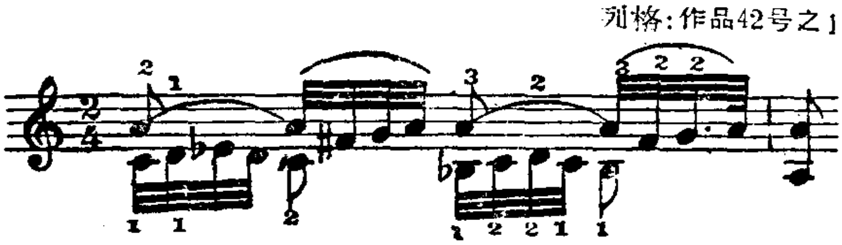
肖松 音詩

559. 

的地方，不应这样拉  而应拉成  这样可避免手指在 E A 弦上来回移动（ 和 ）。

在拉其他不同音程結合一起的音乐时也有类似情况，例如：
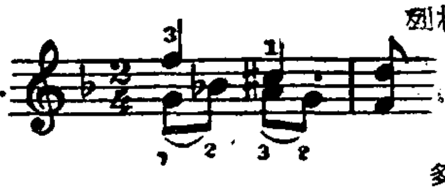
列格：作品42号之1

560. 

561. 

在561例中，在拉前面四度时已准备好拉五度。再如:

列格:作品24号之1

562.

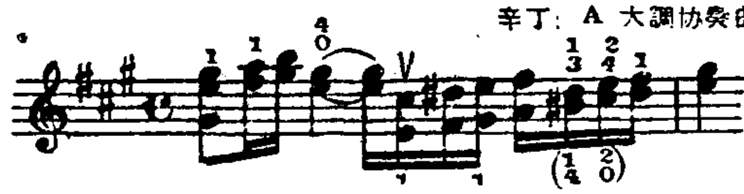

多南依:协奏曲，第1乐章

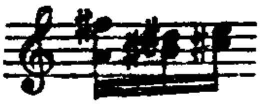
563.


在上两例中五度必須用两个不同的手指按。

这里附带說一下，即使在拉别的音程时，預先准备好的五度拉法也是同样重要的，例如:

辛丁: A 大調协奏曲

564.
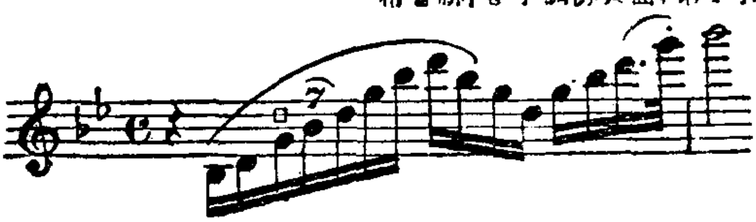

在拉  时，常常发生中断，其原因起初似不可解，經过仔細观察后，才知这是因为在拉  时，一指从$G^{\#1}$到$D^{\#2}$移动不够迅速的緣故。用預先准备好的五度方法:

565


便可完全克服这个毛病。
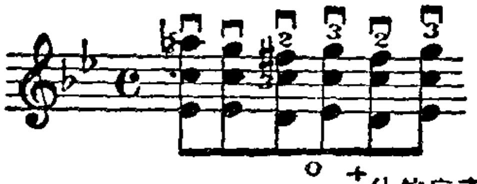
下例也一样:

布鲁赫: g 小調协奏曲，第1乐章
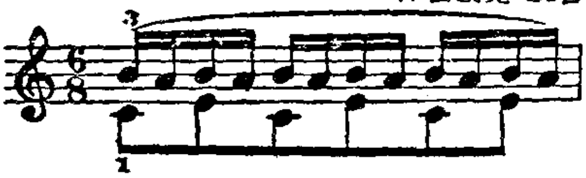
566.


常常碰到这样的例子:拉时唯一需要做的就是把手指移过去，以手指第一关节的整个表面面积去按五度，例如:

(同上)

567. 

什拉底克《24首練习曲》第2首

568. 

六度 六度可用换指方法也可用移指方法演奏。我个人愿在低把位用换指方法，在高把位用移指方法。六度連奏在弦乐器上常常很难听，这是因为在大多数情况下，奏这种連奏时都用同一手指移到另一根弦上，其結果将产生夹杂外音的中断，例如:
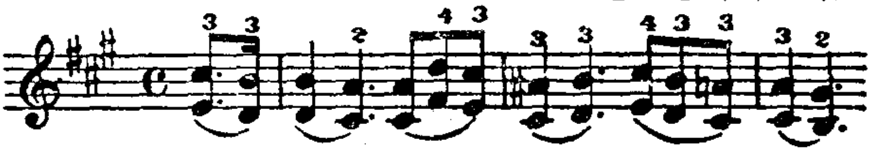
569. 

如仔細听，則拉出的声音好象:

570. 
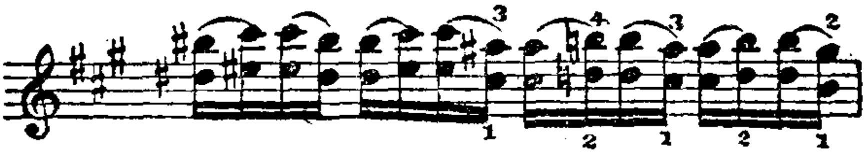
虽然夹杂的小音符时值很短，几乎听不出，但是有小音符的地方仍然会給听者一种难以形容的不舒适感覚。的确，如用移指的方法可以克服这个毛病，但用移指又会发生慢的、滥用滑指所产生的“嚎泣”声这种危险的效果(特别是在慢速度中)。在我編的帕格尼尼24首随想曲中的那个有名的六度練习曲(第21首)中，我在符合音乐内容的情况下努力使移指和换指得以交替使用:

帕格尼尼:随想曲,第21首

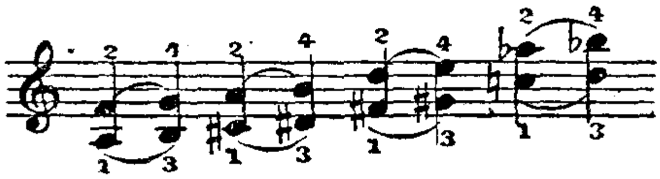
571. 

音程距离为大二度的大六度,也可用下面拉法来避免用同一手指移指:
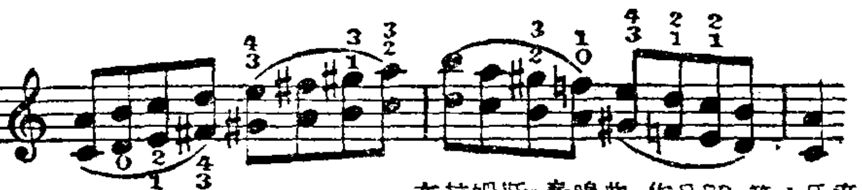
恩斯特: fs 小调协奏曲

572. 
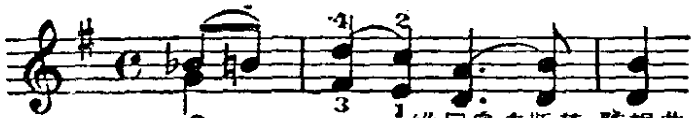
音程距离为大二度的小六度,也可用类似方法:

573. 
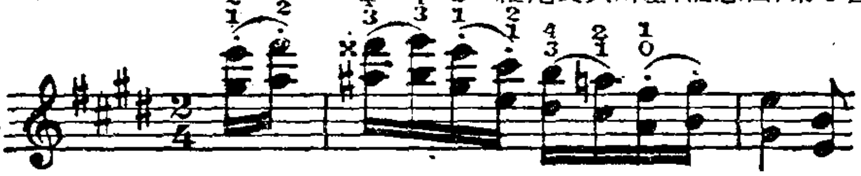
下面例中的六度音阶的指法虽然完全违反过去的传統,但却是合乎邏輯的,因此仍写出如下:

574. 
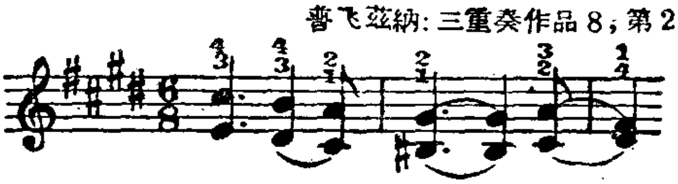
布拉姆斯:奏鳴曲,作品78,第1乐章

575. 
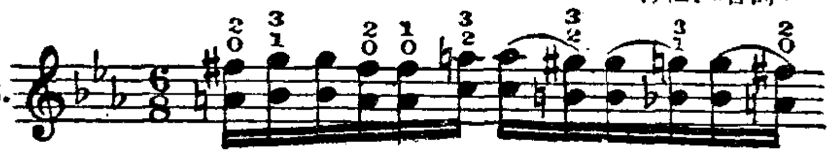
維尼奥夫斯基:随想曲,第5首

576. 

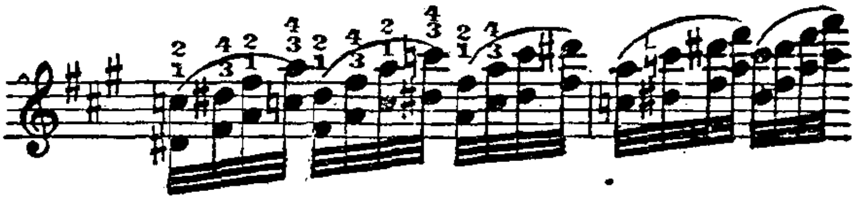
普飞兹納:三重奏作品8,第2乐章

577. 
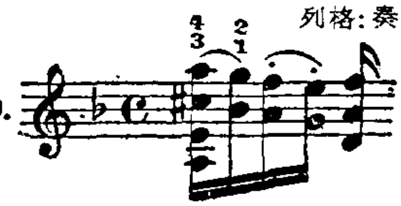
肖松:《音詩》

578. 

帕格尼尼-克萊斯勒 Palpiti

579. 

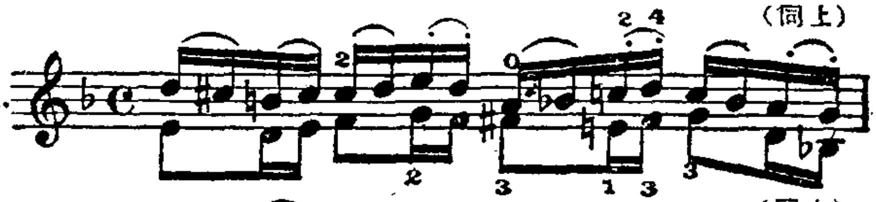
列格:奏鳴曲作品42号之 1

580. 

(579 例中的这种結合方法效果极好,但在小提琴作品中极少应用)

此外,我們再举几个較常用的(特別是在列格❶的作品中)六度指法:

(同上)

581. 

(同上)

582. 
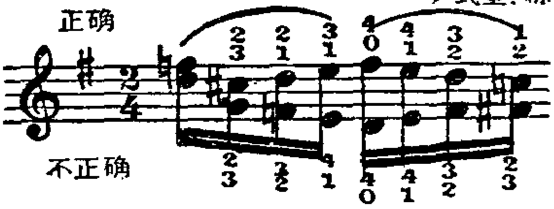
(同上)

583. 

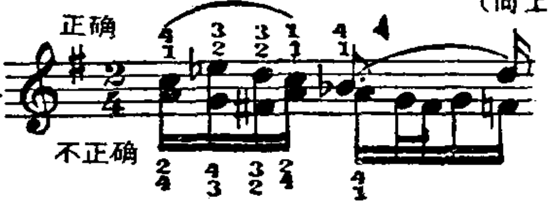
❶ 列格(Max Reger, 1873-1916)德国作曲家。——譯注

六度結合其他双音 六度經常与其他双音結合在一起，这种結合是很重要的：
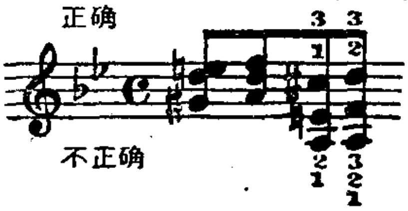
罗瓦里：练习曲，第5首

584. 

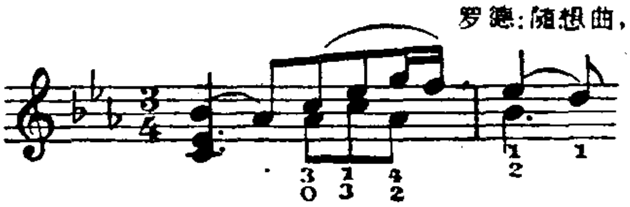
（同上）

585. 

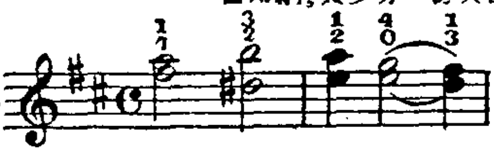
布鲁赫：g小調协奏曲，第1乐章

586. 
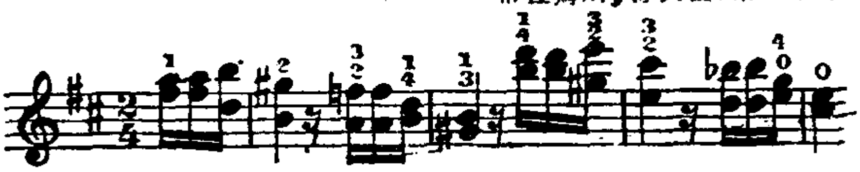
罗德：随想曲，第18首

587. 

雷昂納：貝多芬 协奏曲，华彩乐段

588. 

布拉姆斯：协奏曲，第3乐章

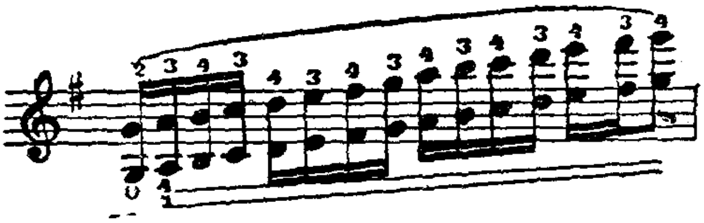
589 

在六度半音移指中，最好用一、二指或二、三指：

維尼奥夫斯基《浮士德》幻想曲

590. 

伸指八度 拉八度不变指法(簡单八度),也可变换指法(伸指八度):
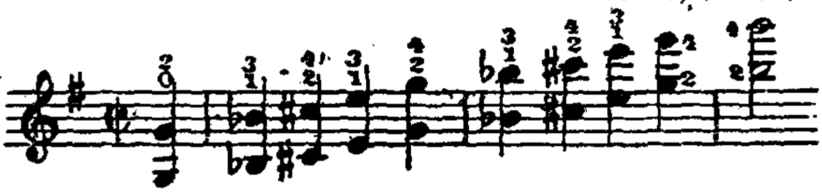
591. 

簡单八度的好处是指法不变,手指和手的位置自然,坏处是必須不断移指。
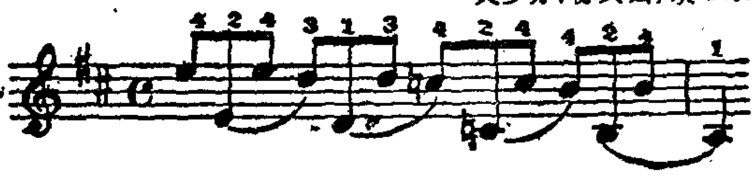
伸指八度要求变换指法和把四度位置伸张成为五度位置,但这种拉法把移指的次数减少一半,同时,不是用同一手指奏出的那些移指,听起来远不那样明显。

毫无疑問,如果两种八度拉法都能掌握,以用伸指八度較好,因用它可部分避免不断换把。例如在:

門德尔松:协奏曲,第1乐章

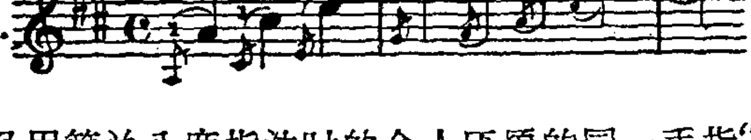
592. 

貝多芬:协奏曲,第1乐章

593. 

中,用簡单八度,听得出的移指有四处,但用伸指八度,听得出来的只有三处,再如在:

(同上)

594. 
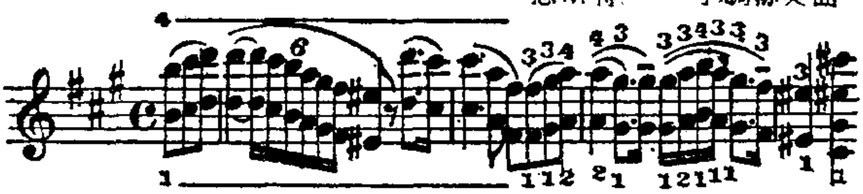
中,可以避免用簡单八度指法时的令人厌煩的同一手指“越弦”(跳

过去时很难有把握)。

即使我們已經具有了关于两种八度的知識(象本书第一部份中所解释的),两种八度各应在何种情况下应用仍是一个存在的問题。现根据实践經驗提出如何应用两种八度的十一項原則如下:
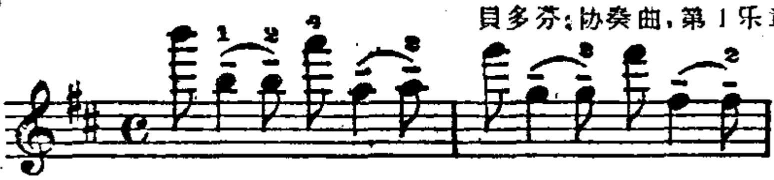
用簡单八度还是用伸指八度 ①遇到主要由于簡单八度不断换把因而效果不好的情况时,可部份用伸指八度代替:

恩斯特:f♯ 小調协奏曲

595.
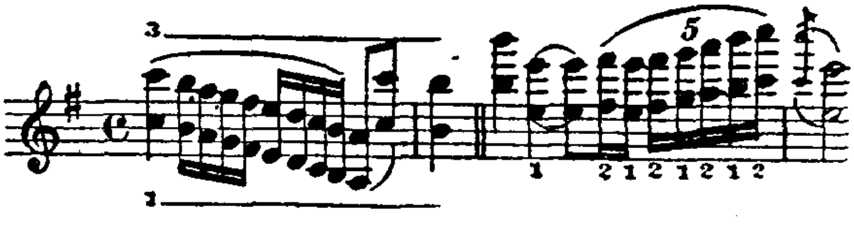

然而,有时在奏八度中,表面上看起来似乎是必须的换把,其实很容易便可以避免,如:

貝多芬:协奏曲,第1乐章

596.
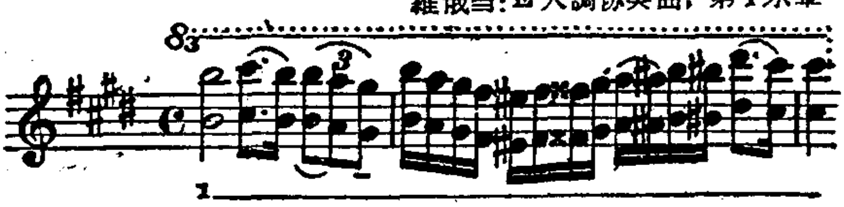

②拉下行自然音阶时用伸指八度,拉上行自然音阶时用簡单八度,如:

帕格尼尼:随想曲,第3首

597.


③在高把位时应避免伸指八度:

維俄当:E大調协奏曲,第1乐章

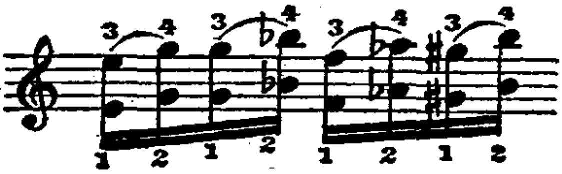
598.


④拉半音音阶和半音音程时，以用简单八度适宜，如：
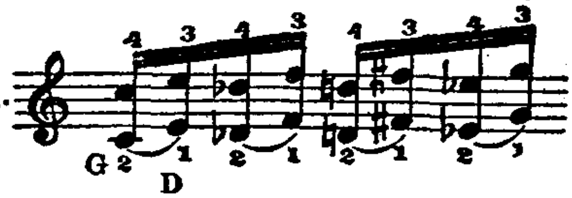
帕格尼尼：随想曲，第23首

599. 

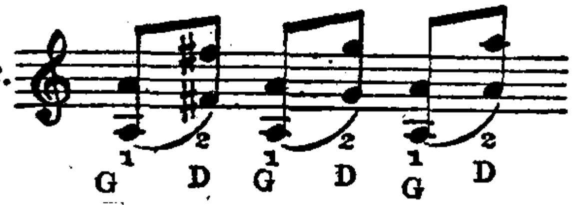
⑤在小三度音程中用伸指八度时应在同一根弦上拉：

600. 

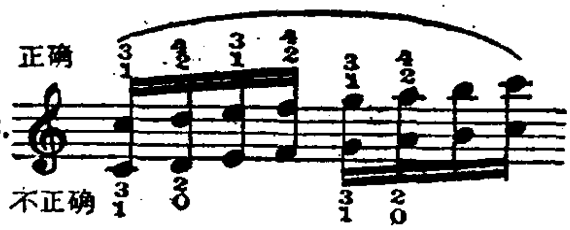
⑥在大三度音程中用伸指八度时应换弦：

601. 

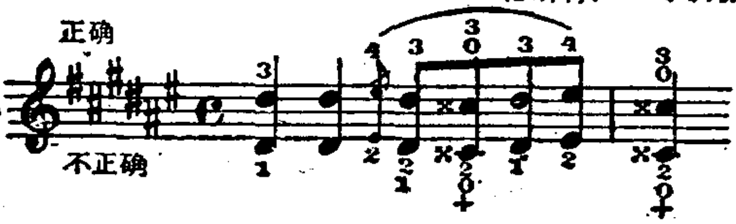
⑦六度以上的所有音程在换弦时以用伸指八度拉最好：

602. 

⑧在伸指八度中，二指加空弦只是在起奏时可用，絕不可在一个片断中間（＋）用：
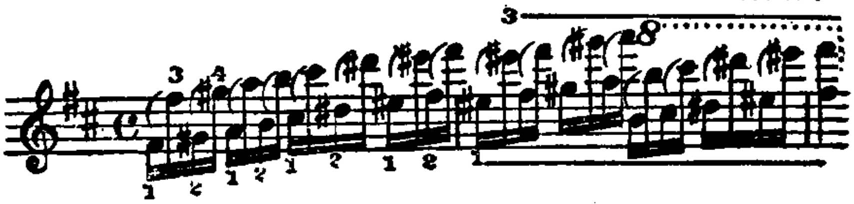
603. 

恩斯特：f# 小調协奏曲
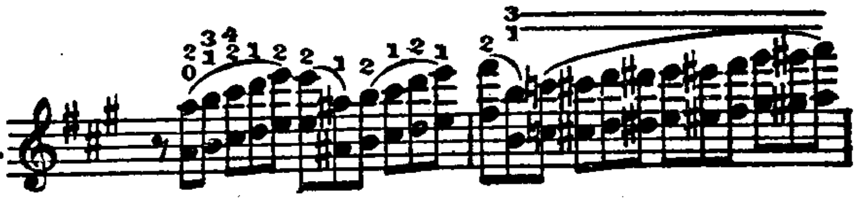
604. 

⑨当伸指八度和簡单八度結合在一起用（特別是当半音很多或在高把位时更有必要这样拉）时，絕对不要用一、四指而是要用一、三指拉簡单八度，以免破坏手的五度位置：

圣-桑：b小調协奏曲
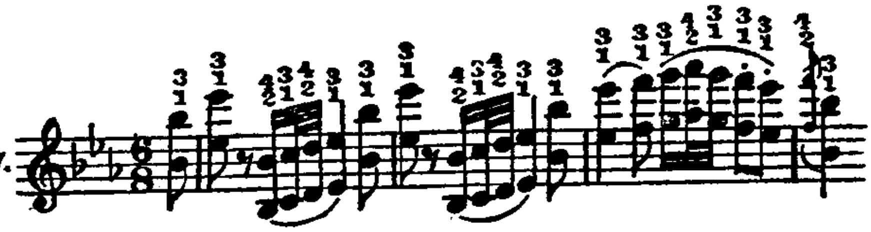
605. 

維尼奥夫斯基：《浮士德》幻想曲
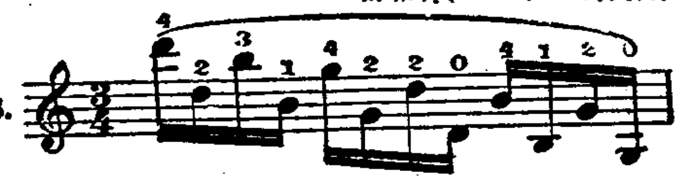
606. 

此外，不間断用伸指八度一定会使手过分劳累，为了避免这点，应尽可能把两种八度混合在一起用：

帕格尼尼：随想曲，第23首

607. 
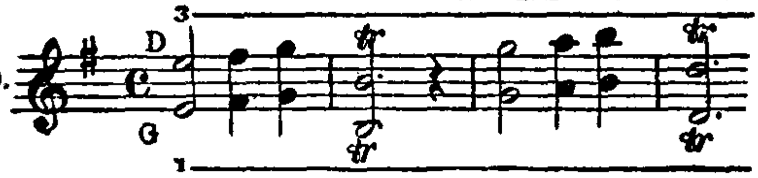
舒柏特：A大調奏鳴曲，第3乐章

608. 

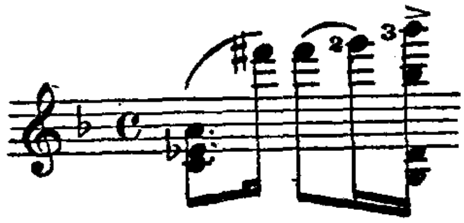
⑩在慢速度和高把位中用簡单八度时，用三指永远比用四指好，因为前者力量較大。此外，用四指在高把位拉八度将把位于一、四指之間的二、三指挤得伸在空中，位置很不自然。

下例中的震音已說明必須用前述的三指拉，否则无法演奏：

帕格尼尼：随想曲，第3首

609. 

列格：作品42号之1

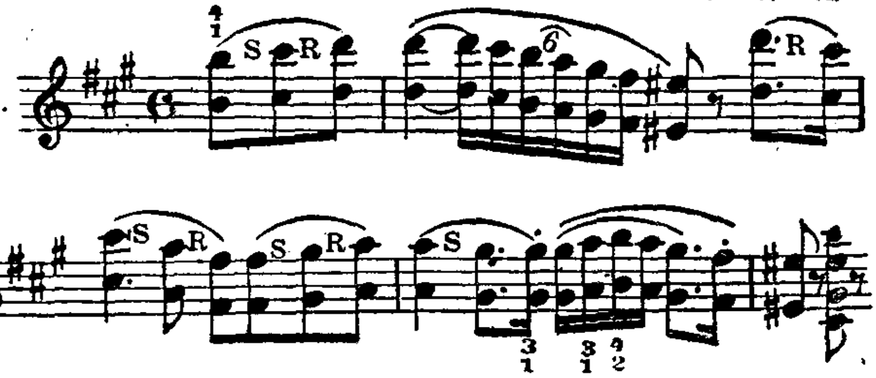
610. 

⑪許多小提琴家能够以惊人的速度和平滑演奏上行三度或伸指八度，这主要是因为他們的一、三指只是在换弦时才离开弦，而在换把时则不离开弦。象六度一样（請参閱85頁）拉簡单八度时，向前移动的快慢有很大关系，同时也需避免只用跳跃或滑行的换把，换把的方法同样也应該符合乐句的性质。至于用何种换把，只要暫时把八度改为单音拉就可以很容易确定，因为拉单音后就可看出乐句的性质。例如：
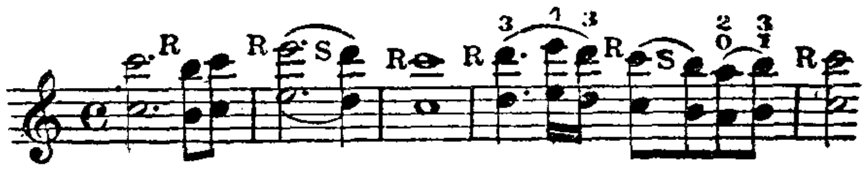
R——快滑指

S——慢滑指
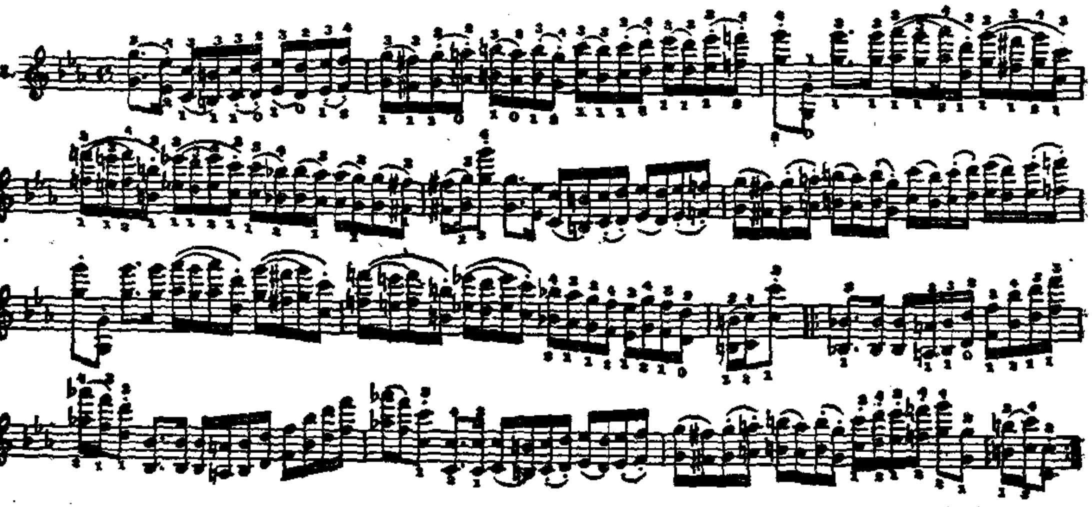
恩斯特：f# 小調协奏曲

611. 

舒柏特-維尔海尔米：圣母頌
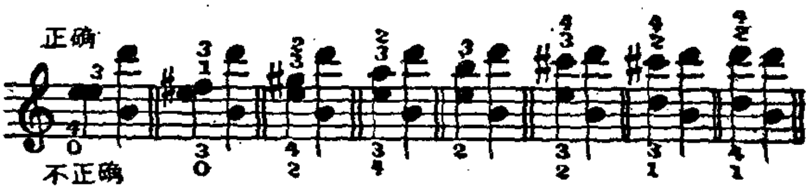
612. 

帕格尼尼随想曲第 17 号　最后我用我在拉帕格尼尼随想曲第 17 首时所用的指法来結束这段講述：

613.
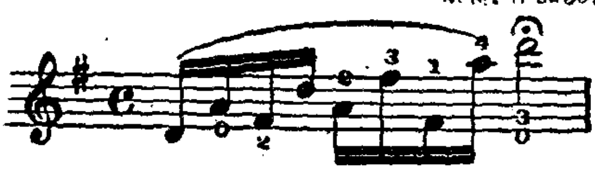

（同上）

十度　一般都知道，十度只能有一种拉法❶。原无必要研究其指法。只是因为十度有时与其他音程結合在一起，因此还需談一下。在遇到这种情况时❷，問题在于要事先准备好手拉十度的位置（六度位置），这样在拉到十度（特别是在低把位）需要特殊伸张时不致措手不及。例如：

614.


最后，再举几个事先准备好手拉十度位置的例子：

頓特：作品35，第 7 首
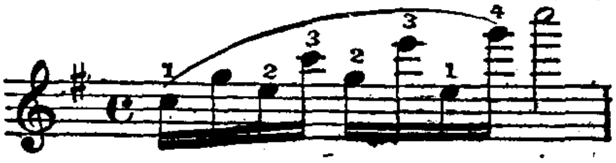
615.
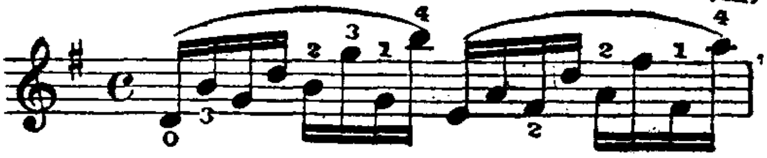

---

❶ 但我确曾听过年青的匈牙利小提琴家那吉·雅尼（Nagy Jani，1922 死于意外之灾）用一、三，二、四指法无可指摘地演奏了十度的片断。——原注

❷ 指与其他音程結合在一起的情况。——譯注
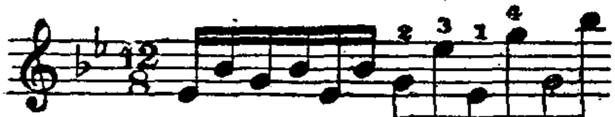
(同上)

616. 
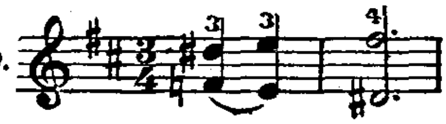
(同上)

617. 

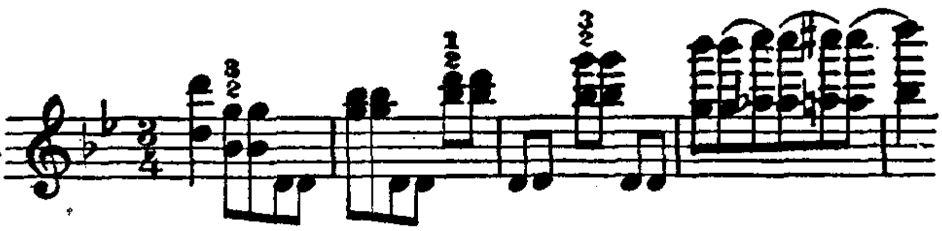
頓特：作品35号之5

618. 

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章
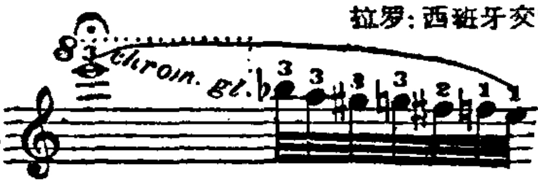
619. 

多南依：小提琴协奏曲，第三乐章

620. 

半音移指　半音移指应用最有力的三指拉。許多小提琴家爱用四指拉，这常常是因为多年来成了习慣。例如：

拉罗：西班牙交响乐第四乐章

621. 

在上例音阶中，移指一直継續到半把位，这样音阶声音平均，同时可以避免完全用普通半音音阶指法时所发生的极其困难的换把。

苏克❶在他的幻想曲作品24中把这种拉法用得很妙：

---

❶ 苏克(Josef Suk, 1874-1935)捷克作曲家。——譯注
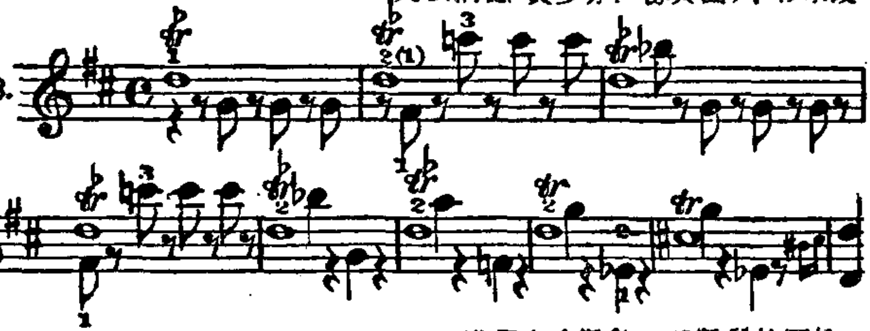
苏克·幻想曲，作品 24

622. 
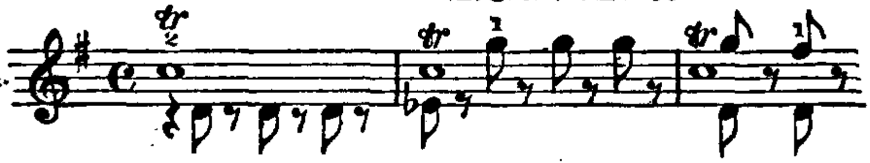
622 例中的指法也可用来代替在高把位上短的半音片断中的换指。

震音 打震音时所用的指法完全决定于个人情况。第四指只是在必要时才用，第一指一般都不用，因为它只能在空弦上打震音，从音响效果讲，也不宜于采用。只剩下二指和三指了，三指似乎最为适宜，因为用三指有后倚音时手指无需后滑，但这不是决定因素。选择时主要仍需看用哪个手指奏出的震音最为完美。在必要时❶，则可不管拉后倚音需后滑这一点不便(可用尽可能快的方法克服)，而把它看作一种害处較少，不可避免的弊害。在遇到震音与变化的双音結合一起时，如果用二指比三指更适宜，可以换指，换时应让人听不出，例如：

列安納德-貝多芬：协奏曲，华彩乐段

623. 

維尼奥夫斯基：《莫斯科的回忆》

624. 
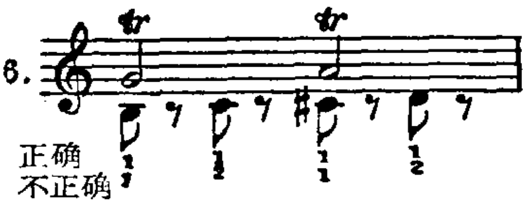
在四度中两音的高音上奏震音，虽然維尼奥夫斯基用这种奏法，应視为最不适合小提琴演奏的写法之一。如：

❶ 意指如果用二指打震音更为完善，则可毫不犹疑地采用二指。——譯注

625. 

拉时最多只能够作到把它們优美地拉过去，不必要求音很准。

同样在連鎖震音中出现五度时，应用换指方法避免打震音时按住弦的那个手指移过邻弦上：

626. 

的确，在小提琴作品中，双弦震音这种形式較少见，但不应因此而忽視对它的練习，因为它与单音震音結合一起（克莱策練习曲第 36 首）、与双重震音❶如：

627. 

結合一起，同样如与类似下列音型：

628. 
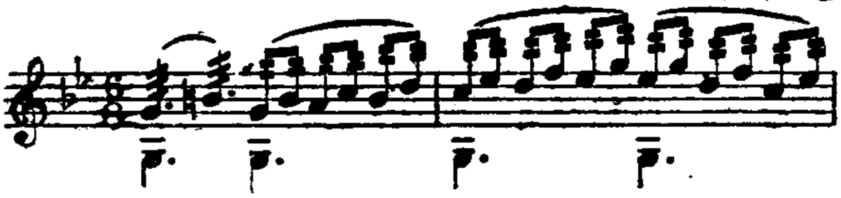
結合一起的或是把它写成音阶形式等等成为我們可以有的最好的、虽然也是最計人感到身体劳累的手指練习之一。

左手碎音　奏左手碎音（例如帕格尼尼随想曲第 6 首或克莱斯勒为达梯尼的《魔鬼的震音》奏鳴曲所写的华彩乐段中的碎音）

❶ 双弦震音(Trills in Double-stops)指在双弦中的一根弦上打震音，而双重震音(Double Trills)則指在在两根弦上同时都打震音。——譯注
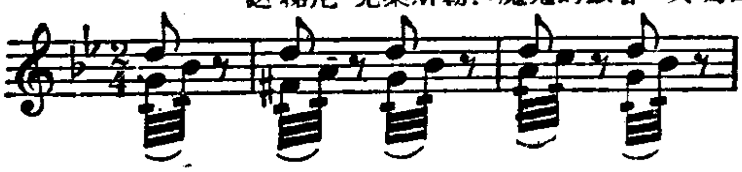
也应遵守打震音的同样原則，惟一不同的是，前者发音远較后者困难，原因如下：

帕柏尼尼：随想曲，第6首

629. 
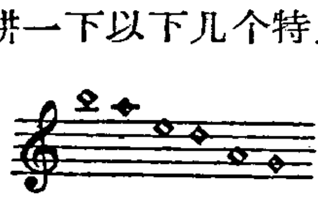
在上例中，要考虑到：弦具有三种不同长度（空弦和三度中的两个音所决定的弦的长度），因此很难找到一个适合这三个音的折衷的弓与弦接触点。拉双音碎音时常出"破裂"声也正是这个原因。这是发音中最困难的問題之一，特別是在克萊斯勒为《魔鬼的震音》奏鳴曲所作的华彩乐段中这个問題特別困难：

达梯尼-克萊斯勒：《魔鬼的顫音》奏鳴曲

630. 

練习和拉这些"倒碎音"时最好尽可能少用弓，加大压力，并不断用眼睛检查接触点。当然，要拉好碎音，首先要完全能掌握有关的左手技巧，为了作到这点，最好先做准备練习，即先用慢速度拉碎音，中間不要有停頓，一弓中連拉少数的碎音❶。
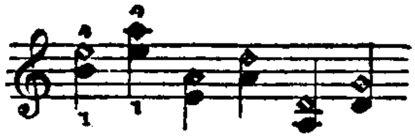
人工泛音 人工泛音及其拉法已詳細講过（见本书第一分册第100頁）。这里我們只講一下以下几个特点。拉：

631. 
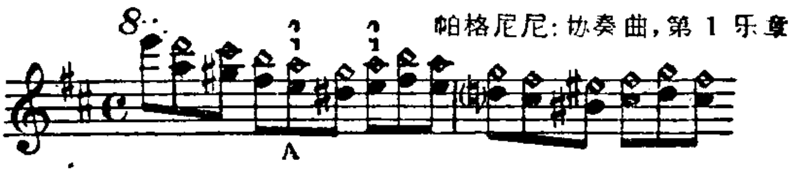
---

❶ 参考卡尔·弗萊什著的《小提琴发音問題》。——原注（譯本为上海音乐出版社1958年版——譯注）

例中的自然泛音有时不能立即出声，或根本不出声，因此最好用相应的人工泛音代替：
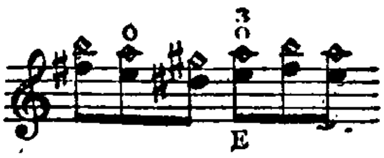
632 

在拉一連串泛音时，如有一个音符发音不清楚，十之八九因为这个音符是用自然泛音拉的(特别是当用的是金属E弦时)。

下例中的拉法：
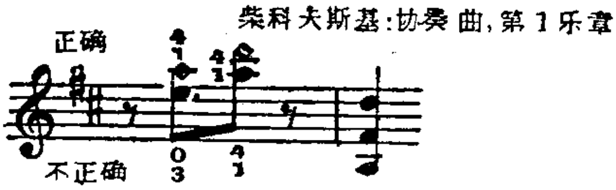
633. 

发音会比用下例中的拉法：

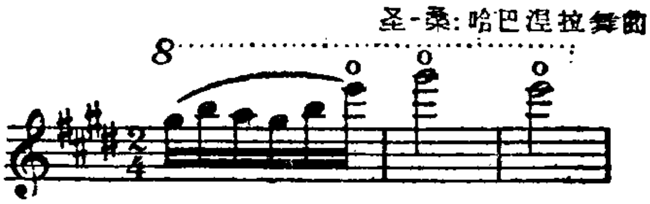
634. 

清楚得多。

下例也一样：

635. 

此外，很高的自然泛音发音总是过低，如果弦音不准，发音有时要低半个音：

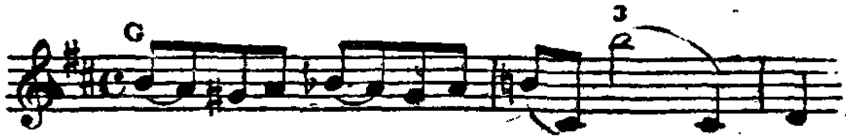
636. 

因此上例如果用下面拉法，則会好得多：

637. 

或是根本改用实音拉，如：
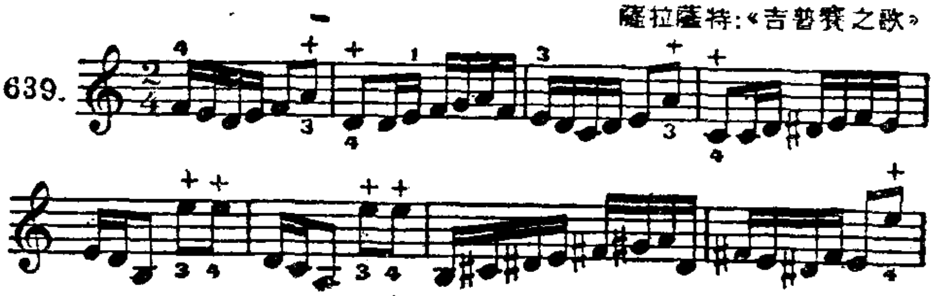
恩斯特：f# 小調协奏曲

638. 

至于双弦中泛音的指法，可以选择的范围很广。如把各种可能指法一一講述則离题太远。我只想推荐霍夫曼所著《泛音技巧教程》来結束本节講述。

左手拨奏　令人难以相信的是，甚至在左手拨奏中，选择指法也很有关系，虽然看起来它的指法似乎是很簡单的。

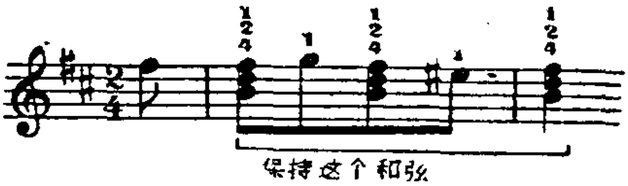
薩拉薩特：《吉普賽之歌》

639. 
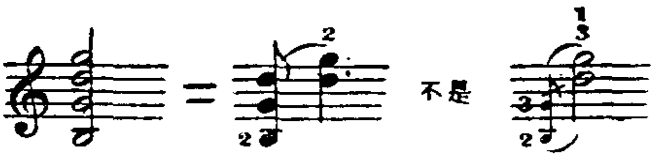
（上例中注明的指法并不是指按該音符的手指，而是指拨弦的手指）。这些拨奏只有用变换“拨弦”手指的方法才能有一定的把握。

和弦　拉三音或四音和弦时，一般只可有一种指法（根据各指之間距离的比例而确定）。只有在拉三音小和弦时，由于这种和弦分在两个不同把位上才会发生选择指法問題，例如：

顿特：作品35号之11

640. 

在上例中，用第二指按D^2自然比用第三指要好，因为把手放在第二把位并从第二把位的G向回伸张半音到F#比用第四指从第一把位的A向上伸张一个全音到B要省力得多。遇到下列情况：

641. 
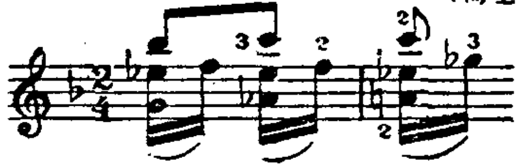
其中的困难可用分奏方法克服，由于分奏，第二指便有时間移到E弦上，无需用一-三-二这种使手紧张的指法。

下面两个例子道理也一样：

列格：作品42号之1
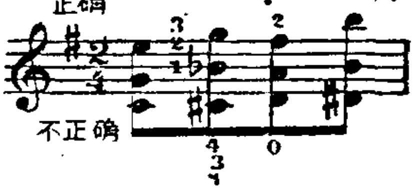
642. 

（同上）

643. 

为了簡化指法，拉和弦时同音异名奏法有很大用处：

約希姆：变奏曲
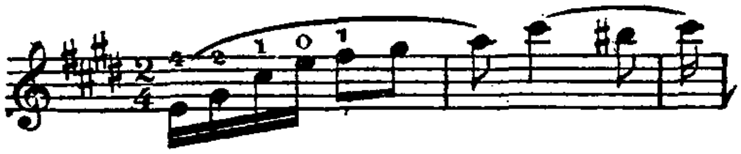
644. 

拉和弦时，所有手指必須事先准备好，即必須在弓子开始击弦
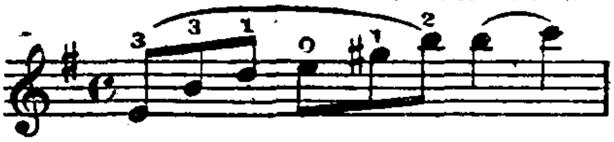
前按在弦上，这点是极其重要的。要記住，为了作到这点，演奏者必須掌有一定的时間——很小的一个停頓即可。

分奏和弦 此外，有时可把小的音型当作分奏和弦来拉，例如：

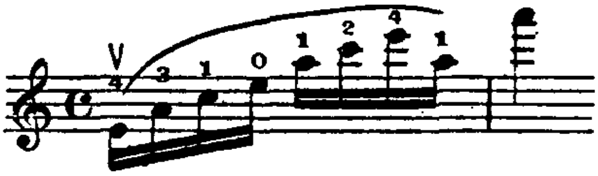
德沃夏克：三重奏，作品65，第2乐章

645. 
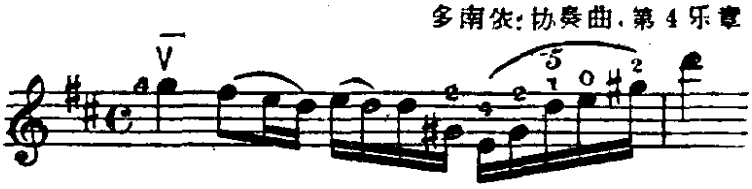
門德尔松：协奏曲，第1乐章

646. 

布拉姆斯：双重协奏曲，第1乐章

647. 

多南依：协奏曲，第4乐章

648. 

几个手指事先同时落在弦上，作好准备——这是构成理想的圓滑无隙的换弦的首要条件。
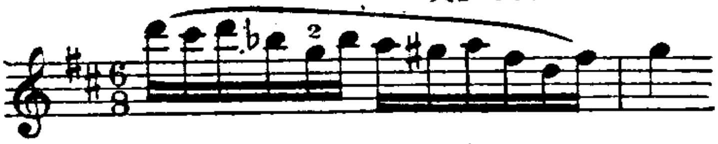
3. 指法作为表現手段

指法的表情問題 在前一节中，我們主要是从动作省力的角度来研究如何选择指法，我們在研究时曾尽力使我們不受乐譜上符号的約束和不受一定的音必須用一定的指法这种概念的束縛，而是根据节奏和力度这两个因素来确定最方便的指法。

上述这个任务是比較容易的。因为我們有明确的原則可以遵

循，只需考虑到符合手臂、手、手指三者的生理特点所确定的那些固定条件就行了（具有思考能力的学生是不难看出不好的純技巧指法的，因为这种坏的指法明显地表现为手指或手的位置不自然和音响效果不悅耳）。例如下面这段急奏：

贝多芬：协奏曲，第3乐章

649. 

我們試后不久可以看出，虽然有三度滑奏，但从第三把位到G^2是最方便的指法。但在产生这个变奏的原主題中（例650），由于速度需要較慢，因此再单从技巧上着眼是不适宜的：

（同上）
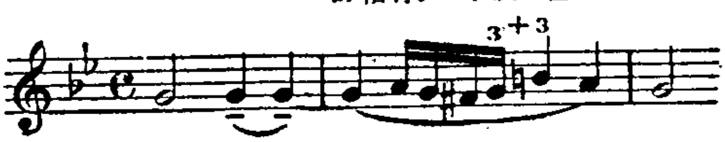
650. 

650例中可用的指法可以百計，究竟用那种首先应决定于演奏者个人的艺术趣味（当然必須具备所需要的技巧能力），但个人趣味是沒有什么明确的美学上的标准的，因而存在着过份自由的危险。一般常以个人趣味作为过份自由的借口。是的，甲不一定需要喜欢一切乙认为美丽的东西，而两人（从他們个人情感的角度来講）可能都是正确的。但越是这样，越需要概括地找出一些美学原則，以便每人可以在这些原則的范围內来确定自己的趣味。兹以实例依次說明这些原則（其中有些已是我們所熟悉的）的性質：

滑指的原則

1. 为了进一步加强表情而用滑指：
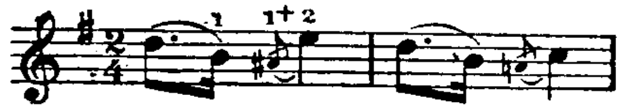
舒柏特：d小調四重奏，第2乐章

651. 

貝多芬：协奏曲：第 2 乐章

652. 

約希姆：匈牙利协奏曲，第 2 乐章
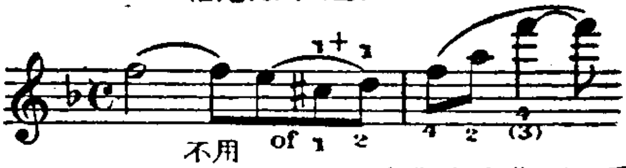
653 

帕格尼尼-維尔海尔米：D 大調协奏曲
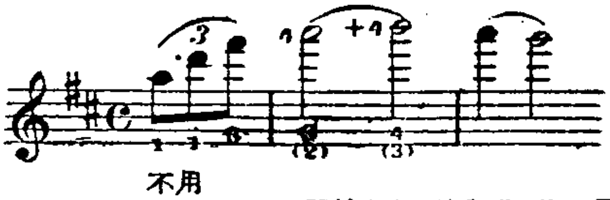
654. 

2. 无目的的滑指：
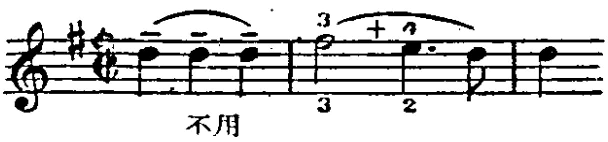
維尼奥夫斯基：d 小調协奏曲，第 1 乐章

655. 

貝多芬：协奏曲，第 1 乐章

656. 

門德尔松：协奏曲，第 1 乐章

657. 

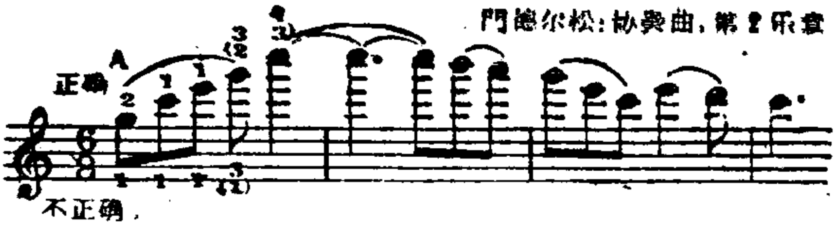
貝多芬：三重奏，作品 97，第 3 乐章

658. 
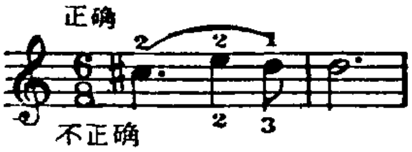
3. 滑指出现越"孤独"❶，用得越少，效果越大。在任何情况下都不应連續用两个或三个滑指，如：

❶ 不要連用之意。——譯注

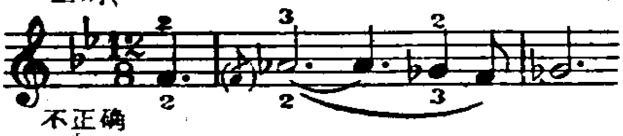
門德尔松：协奏曲，第2乐章

659.


下例是一个乐曲中經常可见到的动机：
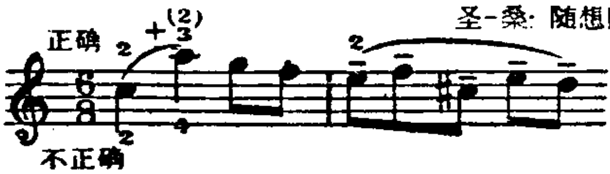
660.


維尼奥夫斯基：d小調协奏曲，第2乐章
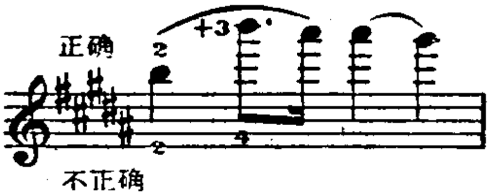
661.


4. 表现强烈情感的滑指应用同一或邻近的手指(尾滑指)：
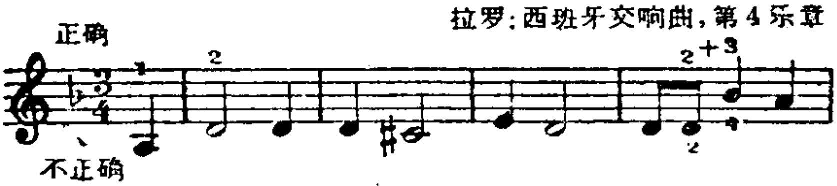
圣-桑：随想回旋曲

662.


德沃夏克：三重奏，作品65，第3乐章
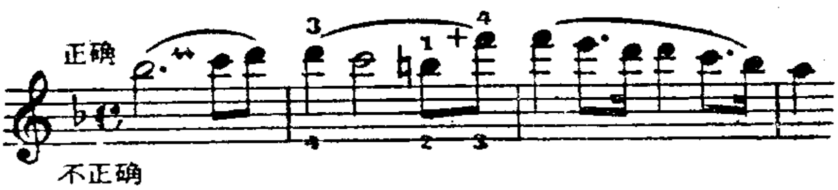
663.


拉罗：西班牙交响曲，第4乐章
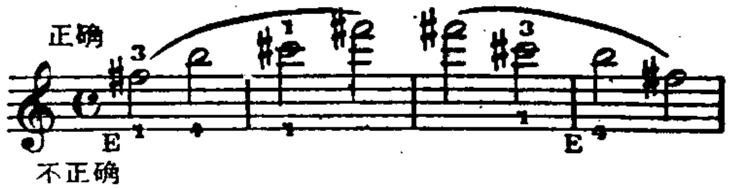
664.


5. 表情不强烈的滑指最好用距离較远的手指(首滑指)：

斯波尔：d小調协奏曲，第1乐章
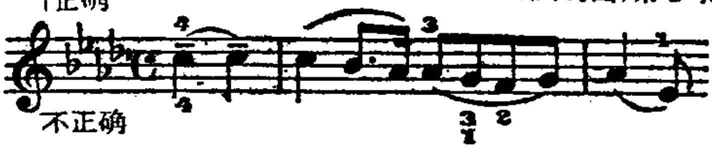
665.


6. 在奏康蒂列那时遇到上行换把应避免用四-一，四-二或三-一的指法，遇到下行换把应避免一-四，一-三或二-四的指法：
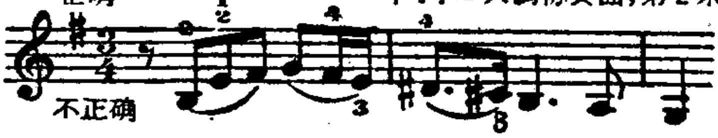
666. 

7. 每次换把时，总要发生一个重音，这是誰也不可能完全避免的，只不过技巧好的演奏者的重音听起来小一些而已。因此最好让这个重音与滑指一起落在該小节中的强拍音符上：

貝多芬：c 小調奏鳴曲，第 2 乐章

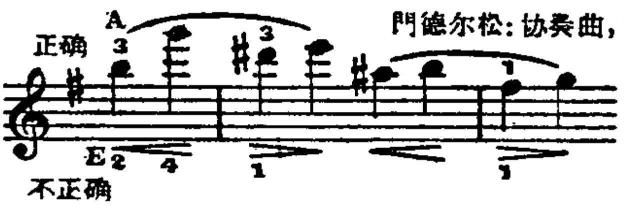
667. 

辛丁：A 大調协奏曲，第 2 乐章

668. 

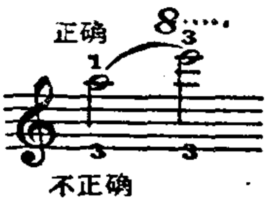
8. 根据上述理由，可以用滑指的手段来有效地表现作曲家所注明的漸强或重音：

門德尔松：协奏曲，第 1 乐章

669. 
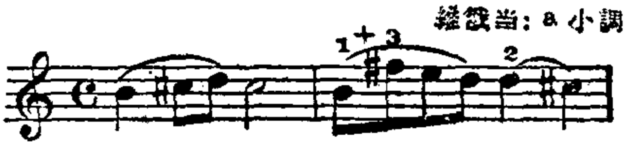
在上例中D# 无疑問是漸强的最高峰，因此如在G以前用滑指則是完全錯誤的，这样便是給了該音以它不应享有的重要性。最后一小节中的F# 情况也一样。

9. 两音在指板上距离很远时，应尽可能不用同一手指，因为在弦乐器上这样作的結果，两音之間的所有的經过音都听得出来，給人以不愉快的印象，如：
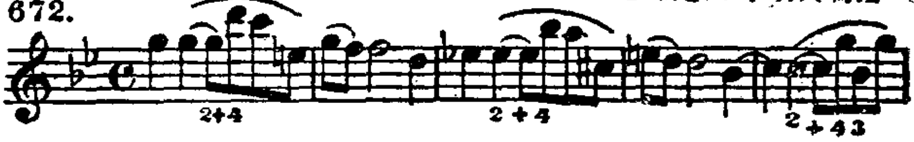
670. 

10. 首滑指的例子(见本书第一分册第 62 頁):
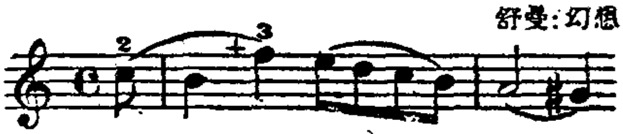
维俄当: a 小調协奏曲

671. 

达梯尼: g 小調奏鳴曲
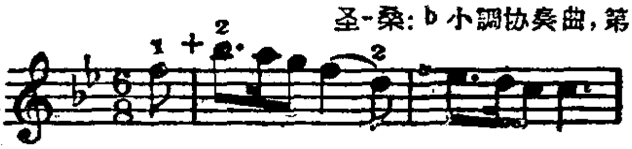
672. 

舒曼: 幻想曲
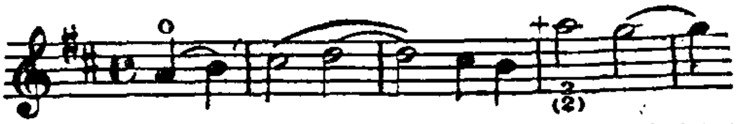
673. 

11. 尾滑指的例子(见本书第一分册第 62 頁):
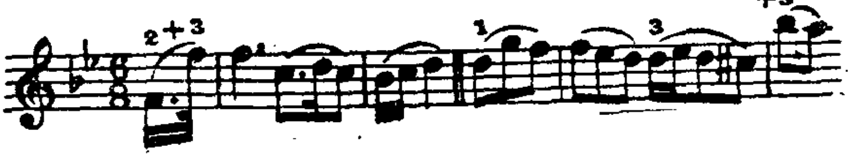
圣-桑: b 小調协奏曲, 第 2 乐章

674. 

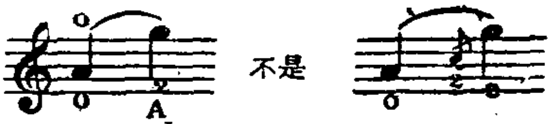
圣-桑: 哈巴涅拉舞曲

675. 

拉罗: f 小調协奏曲

676. 

12. 采用从空弦向上滑指的手段时須十分謹愼, 滑动的手指絕不应突然地放在弦上, 因此在下例中:

677. 

第一指应放到弦枕后作为支持点，然后进行首滑指或尾滑指。

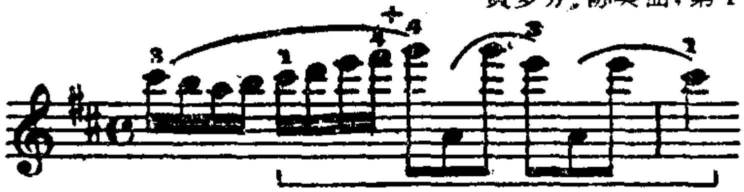
13. 用同一手指向后作全音滑指一般产生极不雅致的效果，如：

布鲁赫：g 小調协奏曲，第 2 乐章
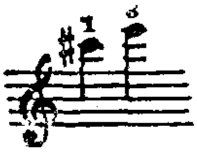
678. 

14. 在較慢的乐章中，不符合旋律綫要求的半音滑指，只有当它具有明显的技巧上的便利而同时又不产生令人不愉快的印象时才可以用，如：

貝多芬：协奏曲，第 1 乐章
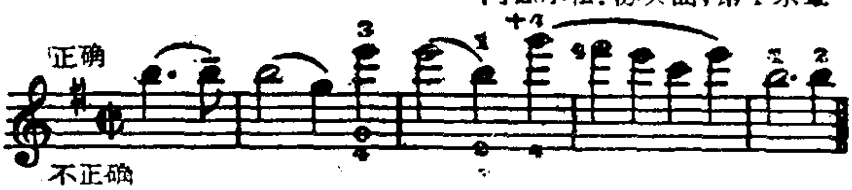
679. 

（上例中用半音滑指，则按 C♯ 的第一指地位可以稳定不动

，为拉后面的音符作好准备。）
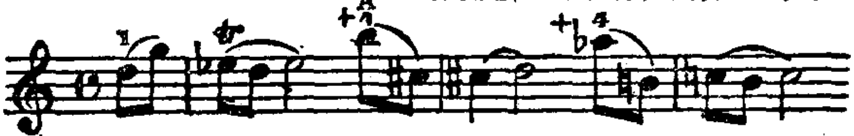
15. 凡用手指伸张的手段可以避免不必要的滑指换把（特别是連續不断的滑指换把）时就应不用滑指（见 42 頁）。如：

門德尔松：协奏曲，第 1 乐章

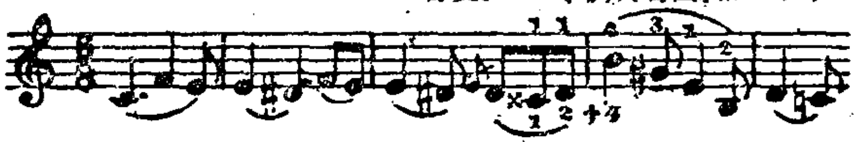
680. 

在上例中，用第三指按 E^3，以便准备前后伸张成六度从而避免連續滑指换把。再如：

納底尼：e 小調协奏曲，第 2 乐章

681. 

舒曼：a 小調奏鳴曲，第 1 乐章
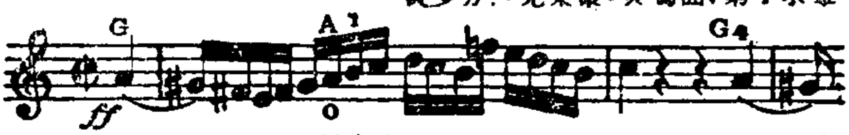
682. 

4. 指法和音色
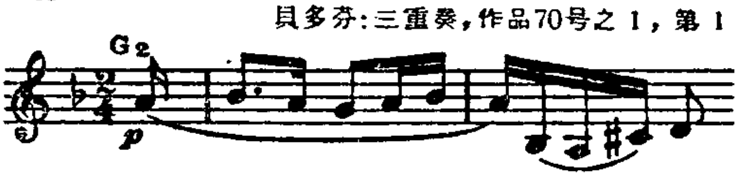
指法和音色 为了使重现的乐句符合作曲家的意图和我們个人的情感，我們对弦有所选择，这种弦的选择极近似于风琴演奏中的音栓配合艺术。二者都是音色的問題，不同处在于小提琴家所能掌握的只是很少的一些音色（但通过力度变化可以将这些音色調配成无限多的种类）。但正象每个风琴家总是按照最适合他个人想法的方法去应用音栓配合艺术一样，我們永远不会发现两个小提琴家在演奏同一作品时所用的力度变化相同。因此，在这方面，如要确立一些准則，似乎比滑指更加困难。虽然如此，我們仍可以根据音乐法則，而不是根据个人看法来确立一些基本原則。这些原則只是一些概括性的指导，提供参考，并不妨碍演奏时个人表现的充分自由。

1. 弦的选择应尽可能与所要求的音力相适应。例如奏*f*时，最好用E不用A，用A不用D，用G不用D；奏*p*时用A不用E，用D不用A，用D不用G。例如：

贝多芬：《克莱采》奏鳴曲，第1乐章

683. 

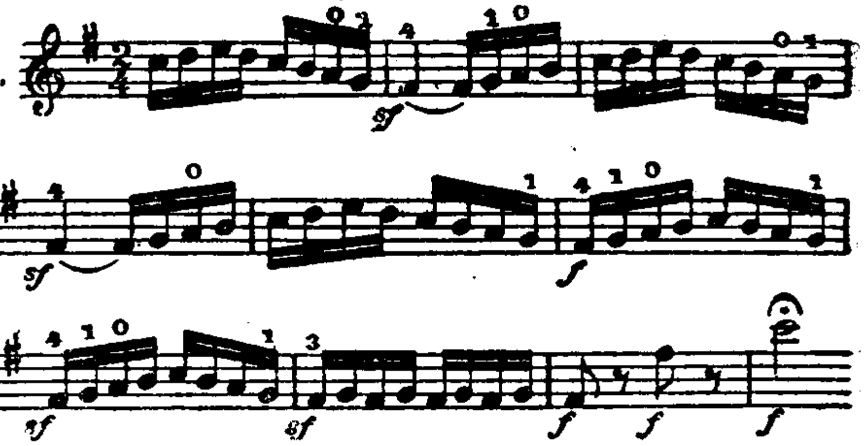
贝多芬：三重奏，作品70号之1，第1乐章

684. 

在684例中，虽然是奏*p*，但仍注明用G弦，这是因为大提琴重复奏該主題，虽然是低三度，但却是在嘹亮的A弦奏出的，这时小提琴如用弱的D弦奏，則声音易被淹沒。此外再如：

贝多芬：奏鸣曲，作品30号之3，第3乐章

685.
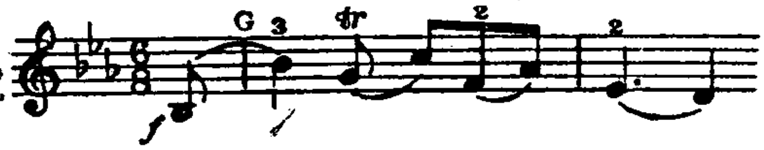


上例中的 *sfz* 如在D弦上奏則声音太弱。

下例中奏法似乎过于大胆，但无疑問是需要的：

贝多芬：三重奏，作品70号之2，第1乐章

686.



同样：
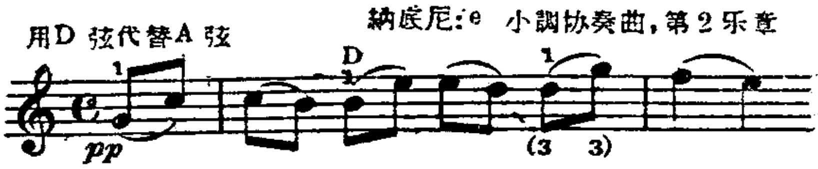
德沃夏克：f小調三重奏，第3乐章

687.



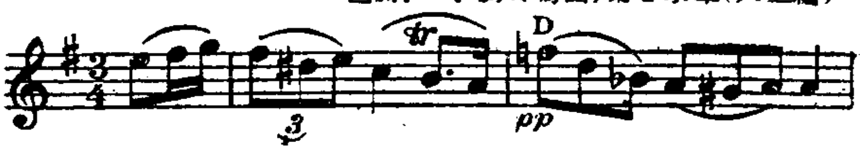
納底尼：e 小調协奏曲，第2乐章

688.



巴赫：e小調奏鳴曲，第2乐章（大卫編）

689.



（689例中改用D弦处是由于那里突然轉調）

690. 贝多芬：三重奏，作品70号之1，第1乐章
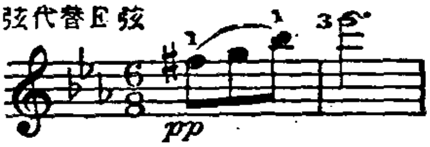


布拉姆斯：三重奏，作品8，第3乐章

691. 

（691 例中为了不湮沒奏主題的大提琴的声音，故用D弦）。

舒柏特：B大調三重奏，第2乐章

用A弦代替E弦

692. 
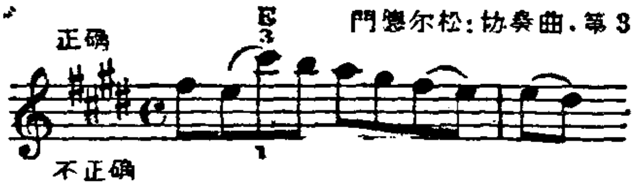
（E 弦声音太嘹亮，故不用。）

以 *f* 奏急奏时，应用嘹亮的弦，这是一个原則，并且用低把位比用高把位好，如：

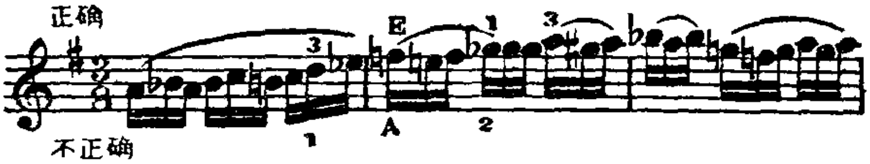
格拉祖諾夫：协奏曲，第1乐章

693. 

門德尔松：协奏曲，第3乐章

694. 
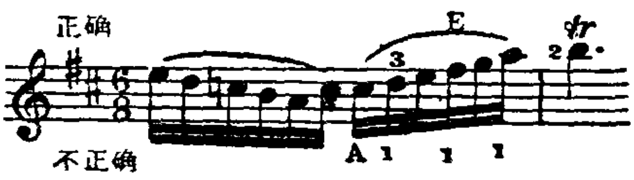
拉罗：西班牙交响曲，第2乐章

695. 

同上曲，第5乐章

696. 

（同上）

697. 
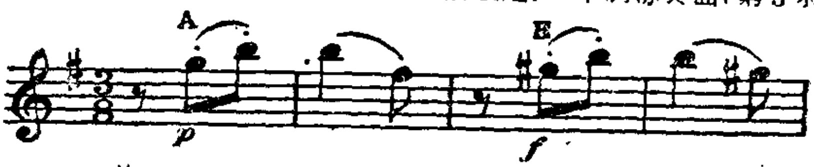
2. 在奏回声效果时，应充分利用弦的明暗性能。如:

莫扎特:「D大调协奏曲，第3乐章

698.


或相反:

纳底尼: e小调协奏曲，第3乐章

699.


3. 前后呼应的乐句应尽可能用同一根弦奏出:
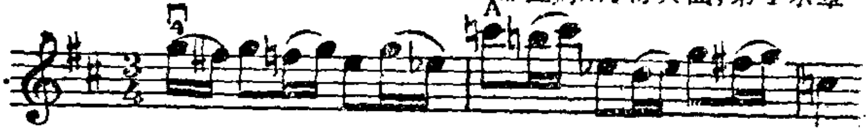
舒曼:《花园的旋律》

700.


贝多芬: 协奏曲，第1乐章
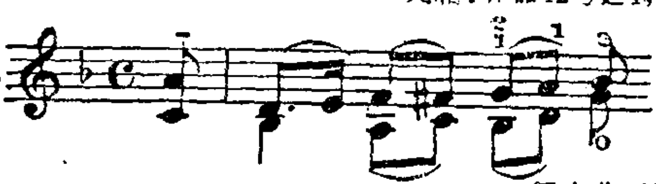
701.


布拉姆斯: 协奏曲，第1乐章

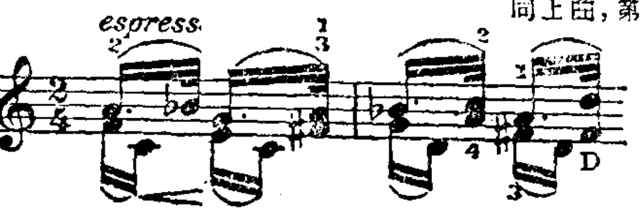
702.


用G弦奏的例子很多，例如:

列格: 作品42号之1，第1乐章

703.


同上曲，第2乐章

704.


当音不准的危险非常大的时候，有时可以换弦拉，牺牲音色的同一性。如：
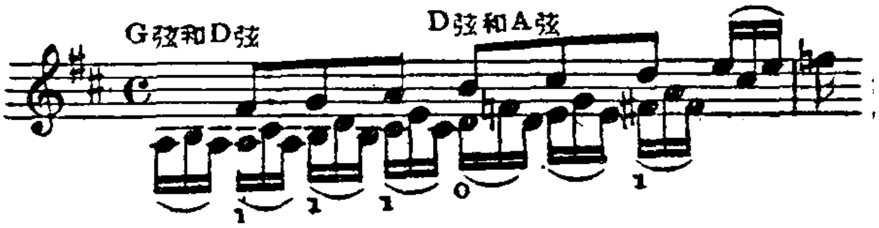
布拉姆斯：d 小调奏鸣曲，第 3 乐章

705.


布拉姆斯：A 大調奏鳴曲：第 3 乐章
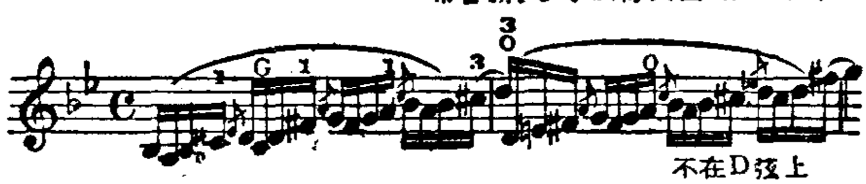
706.


柴科夫斯基：协奏曲，第 1 乐章

707.


4. G、E 两根外弦一直到指板的尽头都可以用，但中間两根弦只能用到第八把位（特别是在拉急奏时），再向上发音不容易好。如：
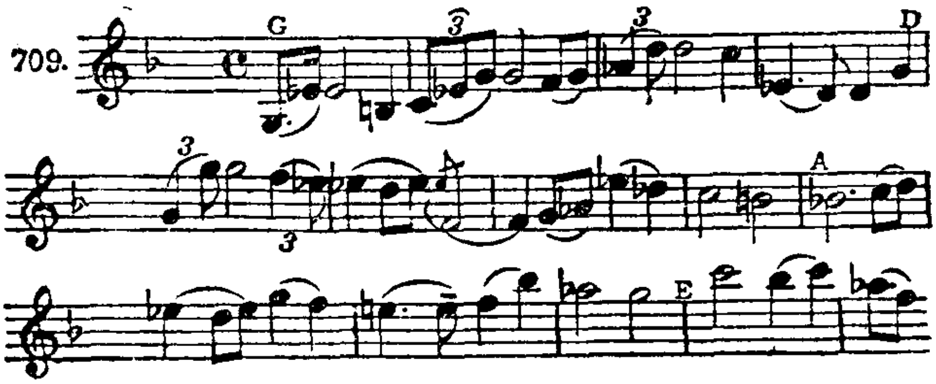
布魯赫：g 小調协奏曲，第 1 乐章

708.


（如用 D 弦，声音太弱。）

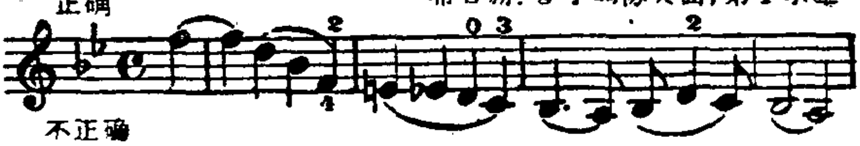
5. 过久地連續使用同一根弦会显得单調，必須用变換音色的手段来避免。如：

拉罗：f 小調协奏曲，第 1 乐章

709.
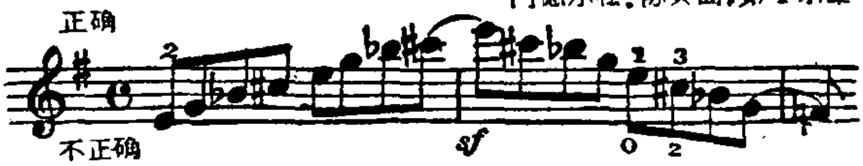

6. 新的音色的出现应该是突然的，如无需要，不应在其出现之前使用产生該音色的弦，否则該音色出现时所应有的效果便消失了。如：

布鲁赫：g 小調协奏曲，第 1 乐章

710. 

7. 为了方便而在换把时利用空弦这种手段，如有损害音色的可能时，則应避免使用。例如：

門德尔松：协奏曲，第 1 乐章

711. 
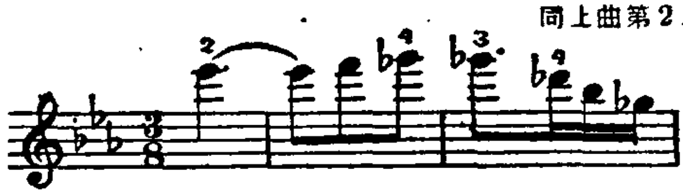
上例中这些分奏和弦的根音要求必須使用嘹亮的 G 弦。

此外还可以提到为了增强表情而采用的在同一音上换指的手段。如：

布鲁赫：g 小調协奏曲，第 1 乐章

712. 

同上曲第 2 乐章

713. 

(同上)

714. 

总之，我們可以确信，有意識地去选择能表现个人情感的指法对于表现出艺术家风格是重要的。虽然不能說每段音乐只能有一
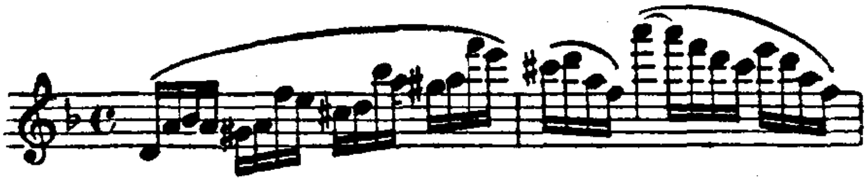
个"最好的"指法，但我坚信：去寻求适合音乐和个人需要的最适宜的指法并相应地去使用它們——这是每一个具有思考能力和富有情感的小提琴家的責任。一个人所用的指法和弓法，象任何其它一般的技巧能力一样，是他的小提琴演奏艺术造詣的絕对标准，告訴我你所用的指法，我就能知道你在艺术上是誰的追随者!

5. 运弓

运弓 弓法一般都經作曲家清楚注明，不可能有所誤解，因此在这方面演奏者表现个人的主动精神的机会是很小的。

例如在下面的急奏中：

維尼奥夫斯基：d 小調协奏曲，第一乐章

715. 

右手的活动最多只是可以自由决定换弦(这同时也依靠左手)的地方；但左手的指法則有多种可能。因此在以如何选择最适宜的弓法为本节的題目时，我們首先必須記住，我們作結論的自由在很大程度上是受作曲家在其音乐作品內用弓法記号所表示的意图的限制的。

但这里提出这样一个問題：作曲家在其作品中注明的"連綫"或"点"(表示短音符)等弓法記号是否眞正是作曲家所希望用以在小提琴上奏出他的作品的方法，还是他所眞正希望的不是奏出这些未考虑到乐器性能的弓法，而是些別的？在許多情况下，作曲家所注明的連綫只是指乐句处理和一个音型的不可分性。例如：

貝多芬：奏鳴曲，作品 30 号之 3，第 3 乐章

716. 

貝多芬所注的連綫Ⅰ一連有四个音符，紧接其后的分弓将以Ⅴ开始，这样极为笨拙不灵。因此弓法Ⅱ似乎是完全合理的，特别是这样拉并无損于乐句的节奏，因此更显得合理。

另一种情况也应当提出：18世紀的作曲家在注明运弓記号时只知道用极端的符号：不是連綫就是点，不是連音符就是短音符。这样是否可以推論說在較老的音乐作品中，不应用宽广的分弓？就是现在，著名的作曲家也很不注意运弓技术，因为他們在这方面所懂的除了柏辽兹所著的《配器法》一节中所講的內容以外别无所知，而这是远远不够的❶。因此，在选择最合适的弓法时，我們应当仔細地研究作曲家的意图；但只有在作曲家确是考虑到了乐器的特点的情况下，我們才需要无条件地尊重他的要求。如果他沒有考慮到乐器的特点，則我們可以主动地作某些改变，但前提是这些改变必須无損于作曲家的純音乐的意图❷。

让我們仔細地研究一下下列弓法的应用：全弓弓法、分弓、頓弓、断弓、混合弓法、跳弓、击弓(拉和弦时)。同时也还要研究一下这些弓法和弓的分配、换弓、上下弓的关系以及和力度、速度的关系，偶而也談到和节奏的关系，但所談的范围仅限于前所未談及的，凡是在"一般技巧"中有关章节內闡述过的則不再重复了。

全弓 以全弓奏持續較久的一个音(见本书第一分册第134
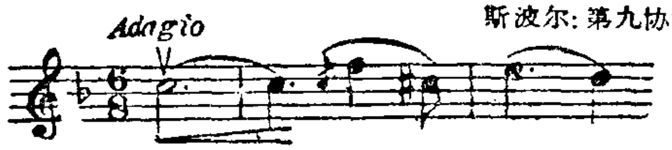
---

❶ 有一次一个現代最伟大的青年作曲家之一給我带来一张他的手稿，其中他在一个具有崇高、安靜性质的康蒂列那的大多数音符上都注上>記号。他的解释使我知道这个記号的意思原来是指顫指！——原注

❷ 还有一种常发生的随便乱用目前流行的弓法記号的情况。如当一个鋼琴作曲家这样写时：，他的意思常是或，而不是象他所无意中写出的那个正确的頓断弓記号。——原注

頁)。当音乐构思要求不换弓地奏出流畅連貫的音响时，可用“延綿音”奏法。拉起奏重音时永远应用⊓，拉<>时可用V，奏 *p* 时运弓时值一般比奏 *f* 时要长很多。例如：

斯波尔：第九协奏曲

717. 

巴赫-維尔海尔米：咏叹调

718. 

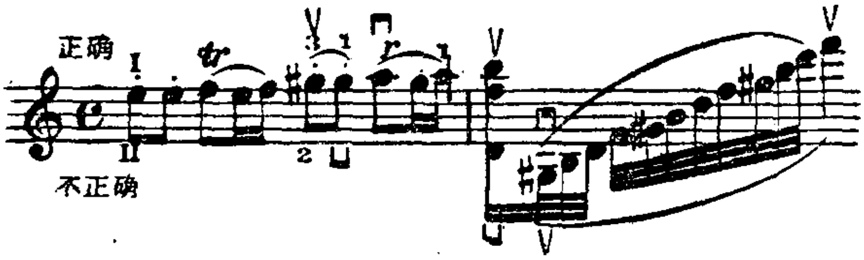
一弓拉几个音(連弓)比拉一个音多了换弦和变换接触点的困难，这时应首先記着，上行换弦用⊓，下行换弦用V。如下例中不可能用V拉：

維尼奥夫斯基：《現代教程》第2首

719. 

下例中的弓法Ⅰ，虽然和弦是用V拉，但这个弓法比Ⅱ显著省力。

德沃夏克：协奏曲：第1乐章

720. 

一串音符有上̣行̣换弦也有下̣行̣换弦时，其上下行性质决定于多数，下例应算上行❶：
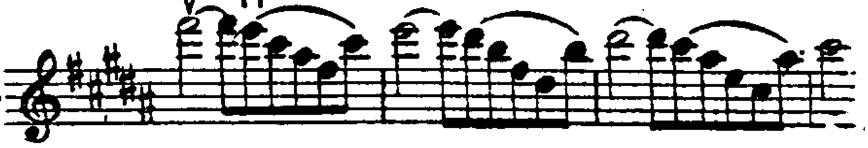
---

❶ 721例是上行，但用V，其原因与723，724二例相同。——譯注

721. 

演奏者之所以常常拉不好上段音乐的原因在于弓的分配不适当。分配方法应该是所有实音仅占$\frac{1}{4}$弓长，而其它泛音共占$\frac{3}{4}$弓长❶。

再如：

布拉姆斯：三重奏，作品 8，第 1 乐章

722. 

在上例中注明八分音符用⊓，如用V，动作将笨拙失灵（特别是在靠近弓根处）。

当要求运弓較快和生动有力，同时主要目的又不在于减少用弓时，则情况相反：上行换弦用V，下行换弦用⊓。如：

門德尔松：协奏曲，第 3 乐章

723. 

圣-桑：b 小調协奏曲，第 1 乐章
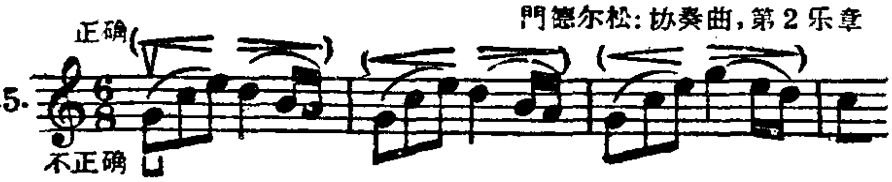
724. 

小提琴家一般常常不自覺地在恪守着这个良好的、历史悠久的信条：每小节的第一个音必須用⊓，最后一个音用V。但如：

---

❶ 附带說明，值得注意的是，这个急奏以及大多数类似的急奏，如是普通一般的分奏三和弦（泛音改为实音），则奏时产生的音响效果将无比地更加优美。——原注

門德尔松：协奏曲，第2乐章

725. 

按照乐句的构思，第四拍是<>的最高峰，这样则自然需以V开始。下面各例的理由一样：
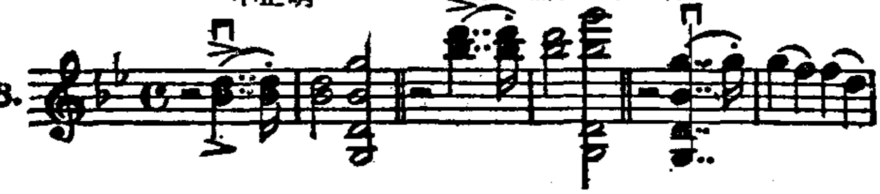
苏克：《四首乐曲》第3首

726. 

貝多芬：G大調浪漫曲

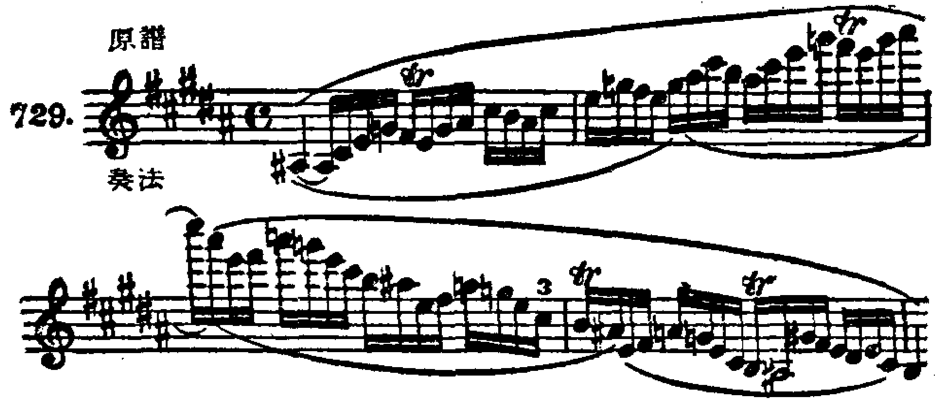
727. 

布鲁赫：g小調协奏曲，第1乐章

728. 

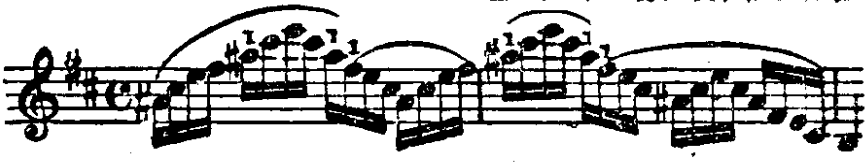
一弓拉的音符数目越多，弓与弦的接触点越应趋近琴馬，这是正确的。但在下例中接触点靠近琴馬则会影响音质，因此遇到此种情况时，我們应該毫不迟疑地在适当的地方将一弓断开，分为几弓。如：

維尼奥夫斯基：《現代教程》第2首

729. 

如果我們能够設法使換弓和換弦(或換把位、或遇到換弦和換把位都有时)合为一次动作,則可大大增加乐句的平滑流暢。如:

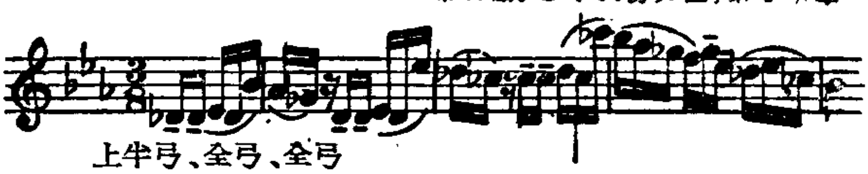
圣-桑:第三协奏曲,第1乐章

730. 

按照上述弓法演奏,可以避免在三个地方都有的滑()奏所产生的极不好听的效果(使之几乎听不出)。
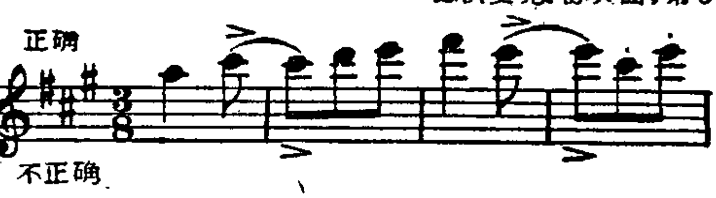
分弓 当需要表现出强有力的重音效果时,特别須用全弓分弓弓法。然而在奏 *p* 或 *mf* 时,宽广的全弓运弓足以給人以慌张的感覚,因此这时最好用部分弓长。如:

布鲁赫:g小調协奏曲,第2乐章

781. 
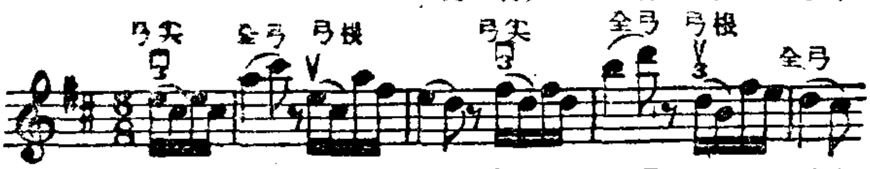
音乐素养較差的小提琴演奏者在拉切分弓法时习慣于在中途而不是在开始拉出重音。如:

德沃夏克:协奏曲,第3乐章
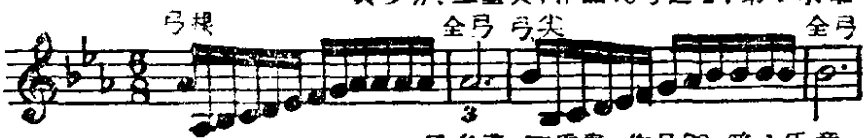
732. 

在用部分弓长运分弓时,最好用弓上半部。然而在遇到分弓中間須插入一个全弓或連弓时,則往往須交替地用不同的弓位演奏,否則易发生錯誤重音。如:

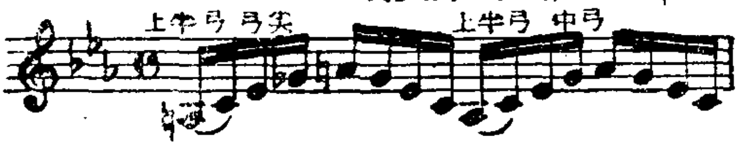
莫扎特：D大调协奏曲，第3乐章

733.


貝多芬：三重奏，作品70号之2，第1乐章
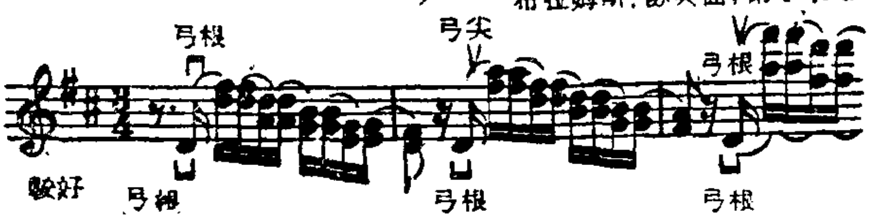
734.


貝多芬：四重奏，作品72，第1乐章

735.


然而在不存在发生錯誤重音危险时，最好能始終用同一弓位，因为大多数小提琴家用弓根和弓尖奏出的音响效果是不同的。如：
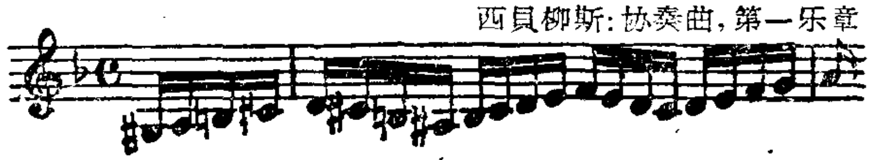
布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

786.


上例始終都用弓下半部，这肯定比交替用上半部和下半部的混合弓法要好，因为要想和在弓根拉出的音响維持同等音力，在弓尖拉双弦必須額外多加許多倍力量。

在G弦上拉分弓最好用弓根。如：

西貝柳斯：协奏曲，第一乐章
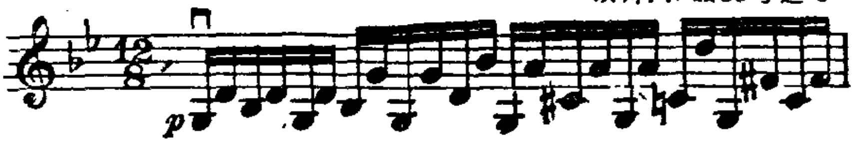
737.


維伐当: E 大調协奏曲, 第 1 乐章

738. 
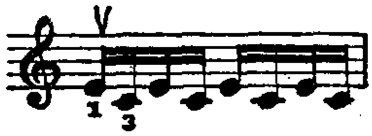
在两根弦之間連續规则地换弦时, 首先应考虑用弓子中部。如:

頓持: 作品35号之 5

739. 

如我們以 V 开始来演奏这个練习, 则它便成为一个极其困难的运弓技巧的練习。以分弓在两根弦之間作规则的换弦动作, 如第一个音符在較低的弦上, 则永远是以⊓开始, 如第一个音符在較高的弦上, 则应用 V 开始。如:

740. 

741 

但遇到下列情况如何办呢? 如:

742. 

这时的問題是, 要不就認为运弓笨拙失灵是不可避免的, 要不就稍加变动使自己容易拉。如:

743. 

当无损于音型的音乐意义时（是否有损只能根据具体情况来确定），这种微小的弓法变动比原先的那种弓法要好。在两根以上的琴弦之間作规則的换弦动作时，尽可能地减少所用弓长是必要的。如：

巴赫：E 大調古組曲
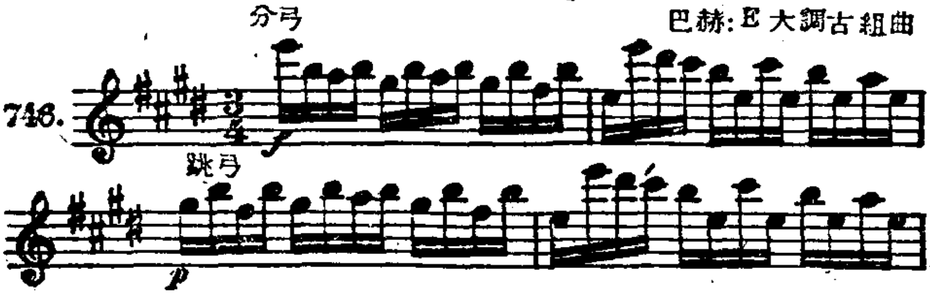
744. 

維奥蒂：a 小調协奏曲，第 1 乐章

745. 
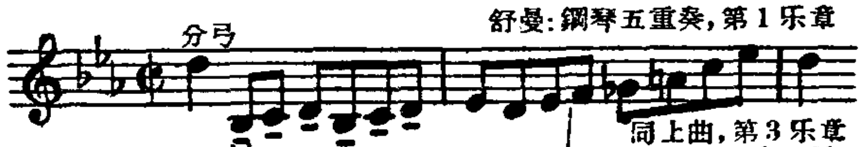
越要分弓的音响柔弱，所用弓段越应靠近弓尖，如用弓子中部，則不久所拉分弓将变成拉弱的跳弓。因此，在奏回声效果时，才宜用跳弓。如：

巴赫：E 大調古組曲
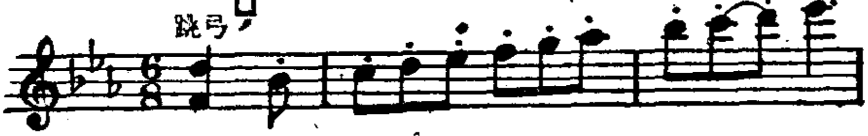
746. 
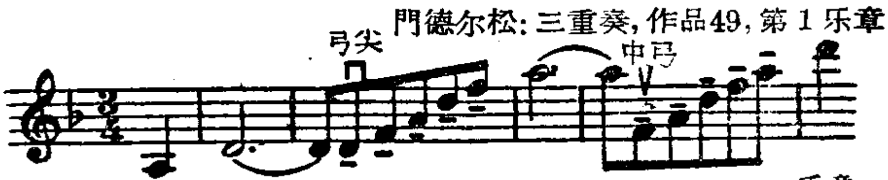
演奏者在遇到一連串分音时，必須考虑应該用分弓还是跳弓，在奏室内乐时尤需注意此点。用分弓还是跳弓应該完全根据作品的性质而定。如：

舒曼：鋼琴五重奏，第 1 乐章

747. 

同上曲，第 3 乐章

748. 

749. 

750. 
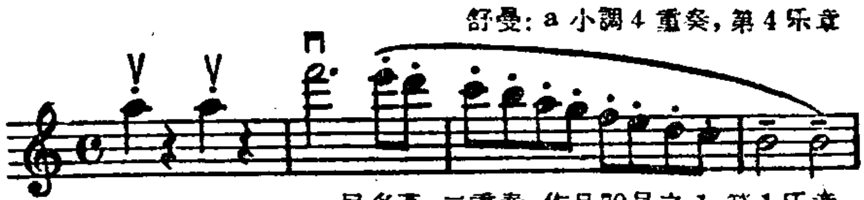
頓弓 頓弓的主要特点是节奏明确，在遇到慢速度的短音符时，可以根据这点来确定用頓弓还是用"击弓"。如：
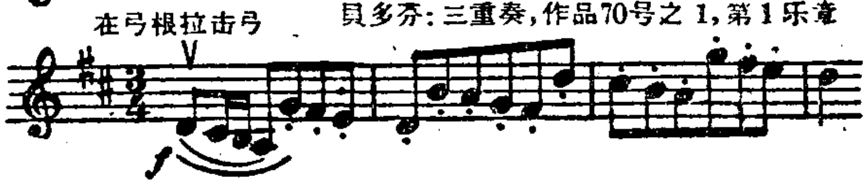
751. 

752. 

753. 

頓断弓 遇到快速度的短音符时，必須用頓断弓、击弓或跳弓来代替頓弓。如：
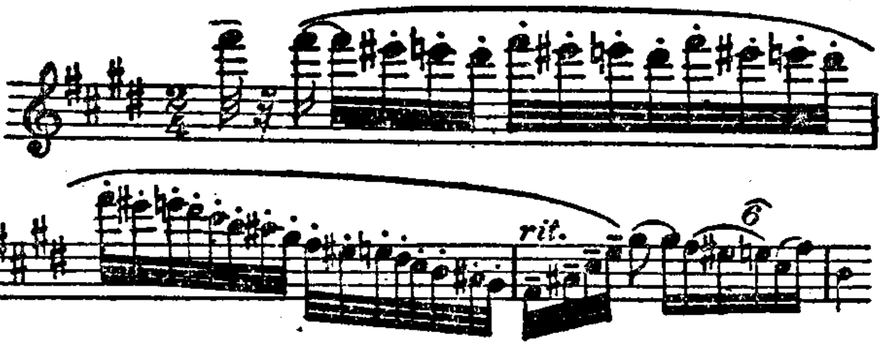
754. 

755. 

断弓結尾时的弓位分配常常是困难的❶。如果断弓的最后一个音是长音❷或虽是短音但正好是中弓，则在弓位分配上沒有什么問题。然而如在开始另一次运弓前弓子应該拉到弓根，这时必須試用弓的下半部（用这个弓位拉断弓是不适宜的）、以带有一点漸慢的、輕的、飞跃断弓的拉法奏出最后几个断音音符，这样声音效果才会好，如：

維俄当：E 大調协奏曲，第 3 乐章

756.



在奏具有輕快、优雅特征的片断时，应用飞跃断弓来代替实断弓。

凡是希望在演奏斯波尔作品时能正确表达其风格的人首先必須在任何可能的速度下都能够奏出純淨的頓断弓，同时节奏还要准确。如：

斯波尔：e 小調协奏曲，第 3 乐章

757.



斯波尔：d 小調协奏曲，第 2 乐章

758.



斯波尔：第八协奏曲

759.
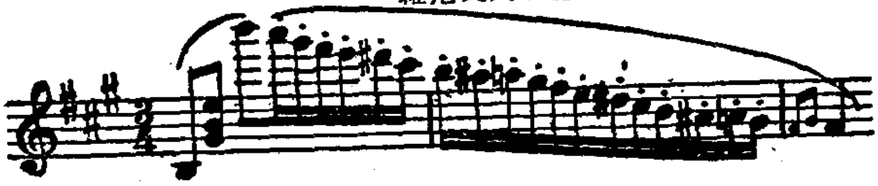


❶ 指断弓結尾时的弓位常是弓根，因此拉下一弓时难拉。——譯注
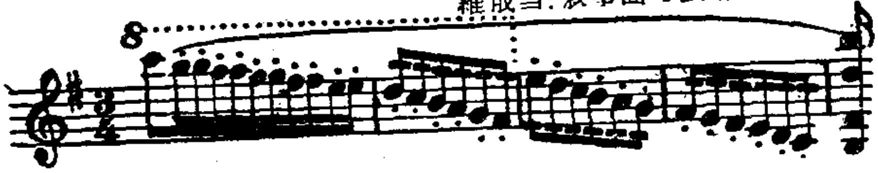
❷ 虽在弓根，但是长音，拉下一弓时并不困难，因此称"分配上沒有什么問题"。——譯注

在具有华丽风格的較难乐曲中，拉断音时是否严格按照拍子关系不大，可以拉得更快、更华丽一些。如：

维尼奥夫斯基. A 大調波洛涅兹舞曲
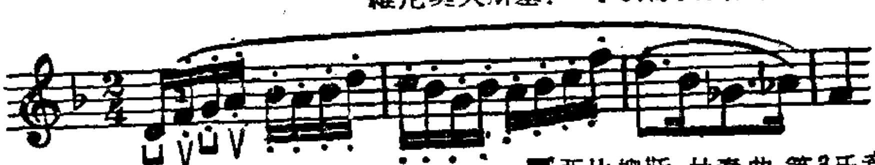
760. 

维俄当：叙事曲与波洛涅兹舞曲

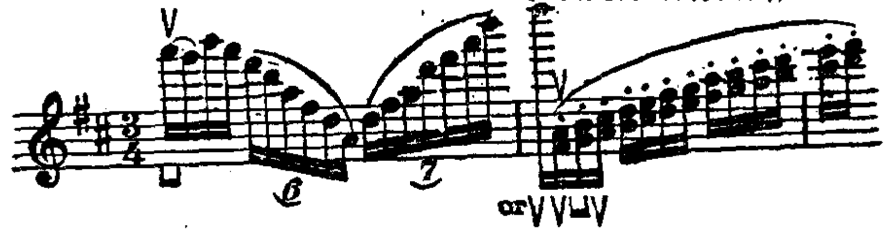
761. 

当断弓和連續換弦連在一起时，常常用跳弓代替断弓，即使是最好的断弓演奏者也常如此，因为前者极为困难。在拉双弦的断音急奏时也須如此，因为并不是所有的人都能掌握双弦断音拉法。如：

维尼奥夫斯基：d 小調协奏曲，第 3 乐章

762. 

西比柳斯：协奏曲，第3乐章

763. 

断弓中的⊓和V 拉断音时上行用⊓，下行用V比較容易拉，这与拉連弓时所应遵守的原则相同。如：

764. 

⊓断弓中最重要的地方之一是断音前面的和結尾的那两个音符。如:

維尼奥夫斯基: d小調协奏曲, 第1乐章

765. 

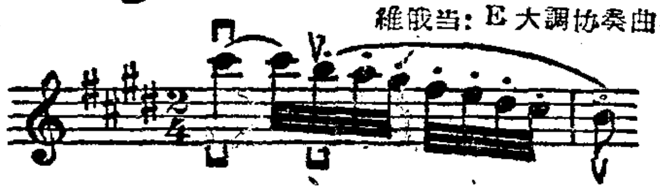
上例中断音前面的运弓可以有三种不同方法:（1）用弓的下半部以⊓拉断音前的两个音，然后立即把它們和下面的断音連在一起;（2）用弓的上半部以V拉这两个音符;（3）折衷办法: 用⊓拉这两个音符，然后用V拉第一个断音，其它断音都用⊓。在这三种弓法中，共同的困难在于要把第一个断音演奏得尽可能清脆分隔; 至于如何作到这点要由每个演奏者自己去找最好的办法。上述三种拉法中我本人愿采用第二种方法，同时我也知道有这样的片断: 只有当开始的⊓改为V之后❶才可能被成功地奏出。

至于⊓断弓結尾的那个音符，必須用V拉，在这方面，特别是在上行或下行急奏中，我們可以从音乐的角度以及技巧的角度来找出合理使用V断弓或⊓断弓的尺度。如:

斯波尔: d小調协奏曲, 第1乐章

766. 

維敢当: E大調协奏曲, 第3乐章
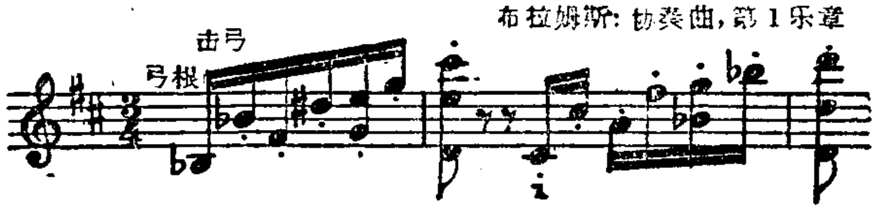
767. 

❶ 即第二种方法。——譯注

766 例用⊓也能象用V一样拉好，因为結尾音持續較长❶，可以換一弓(V)拉。767例則相反，結尾音应很短❷，所以如在⊓断音之后拉，音响效果一定笨拙。因此无疑用V拉断音較好。
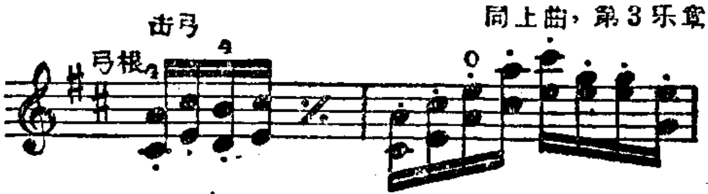
跳弓和击弓 跳弓和击弓常易被混用，何时用何者首先应决定于速度。如：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章
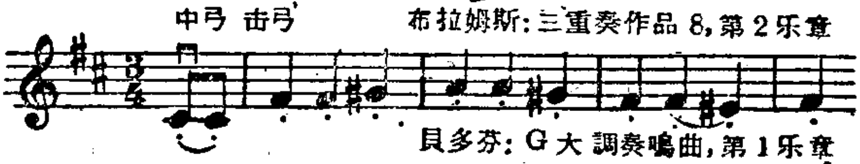
768. 

(这里如用弓子中部拉击弓则音响太薄，如用跳弓则音响又太飘。)

同上曲，第3乐章

769. 
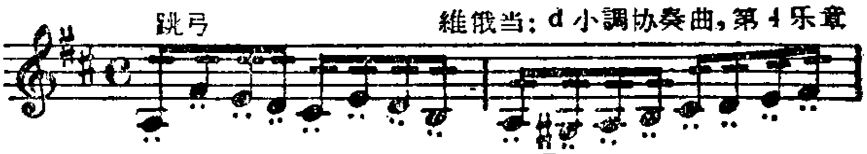
布拉姆斯：三重奏作品8，第2乐章

770. 

貝多芬：G大調奏鳴曲，第1乐章

771. 

維俄当：d小調协奏曲，第4乐章

772. 

海頓：D大調四重奏，第4乐章

773. 
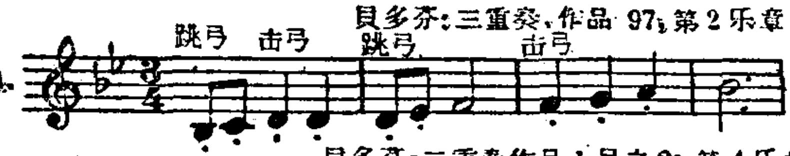
---

❶ 从音乐角度看。——譯注
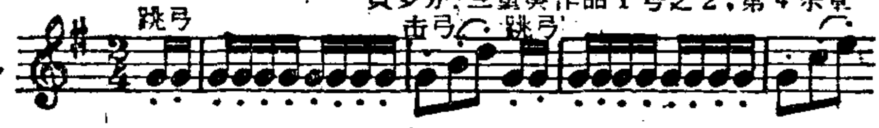
❷ 从音乐角度看。——譯注

击弓和跳弓联用的例子:
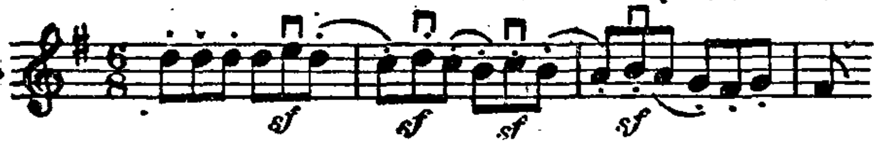
贝多芬:三重奏,作品 97,第 2 乐章

774. 

贝多芬:三重奏作品 1 号之 2,第 4 乐章

775. 

贝多芬:奏鳴曲:作品30号之 3,第 1 乐章
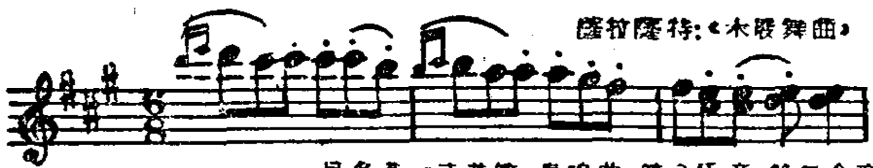
776. 

776 例中,跳弓和跳断弓联用,以便使下弓能落在 *sf* 上❶。
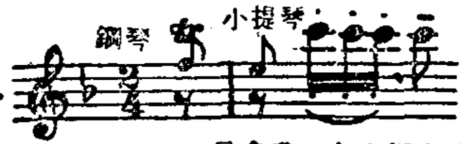
关于奏跳弓和击弓时的弓位分配,一般可参閱本书第一分册第152 頁。此外,附加一些例子如下:



薩拉薩特:《木屐舞曲》

777. 

貝多芬:《克莱策》奏鳴曲,第 2 乐章,第二个变奏

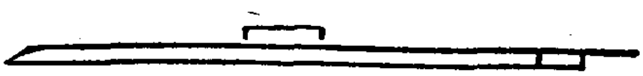
778. 

貝多芬: A 大調奏鳴曲,第 1 乐章

778a. 

(此三例用的弓位如上)

輕的击弓用下面弓位:



---

❶ 下弓拉 *sf* 較易。——譯注

贝多芬：F 大调浪漫曲

779.



巴赫：恰空舞曲
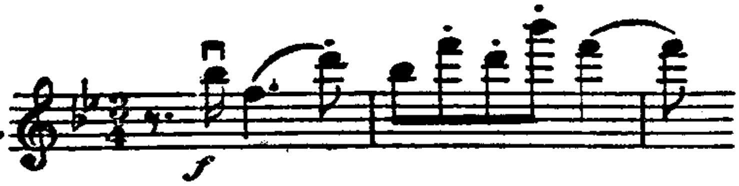
780.
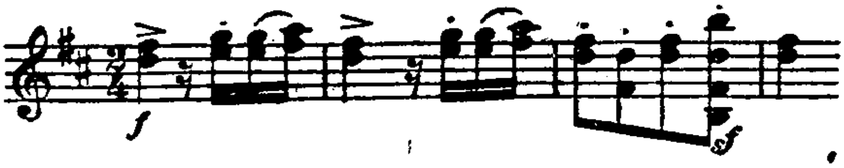




苏克：《四首乐曲》中的布列斯克舞曲

781.



布拉姆斯：协奏曲，第 3 乐章

782.
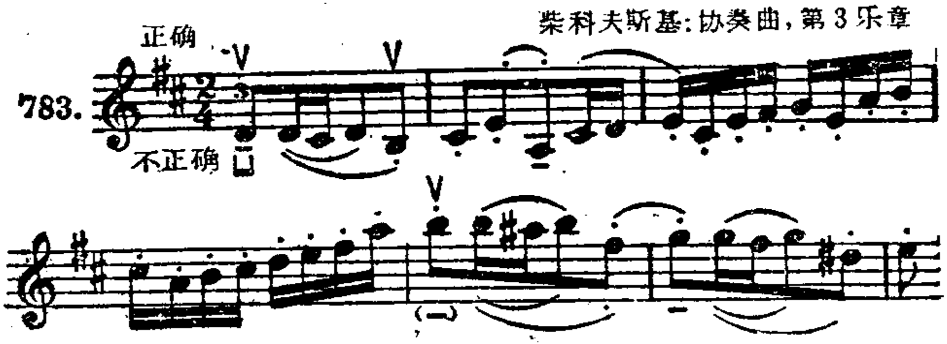


（此二例用的弓位如上）。

弓法选择错誤有时会完全破坏节奏的結构，例如：

柴科夫斯基：协奏曲，第 3 乐章

783.

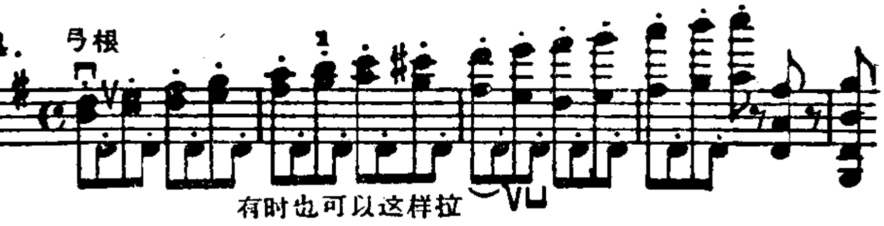


大多数小提琴家在奏上例中的 16 分音符前面的 8 分音符时都用长的⊓而不用短的 V，从而完全违反了主题的性质，其实只要采用該例上面注的弓法，很容易便可避免上述弊病。

在双弦中击弓与换弦連在一起的弓法是最难于奏出优美音响的弓法之一。如果演奏者的技巧能力还达不到用这种击弓的程度，有时可以用弓的上半部奏短的分弓来代替它。如：

布鲁赫：g小調协奏曲，第3乐章

784.



还应提到，在独奏或室内乐中，应用弓尖短頓弓代替击弓，这应視为一个原則。特别是在具有細膩风格和无比优美的片断中，击弓不足以表现增加的力量和干淨俐落的节奏，何况除此之外用击弓还有其它两个缺点：需化双倍的力量和只有在慢速度时才能用。

混合弓法　混合弓法的运用主要是弓位分配所决定的，而弓位分配是为了避免在音乐和音响效果方面发生毛病。

弓法混合的种类极其繁多，这里我們只举一些少数的典型例子：

連弓＋分弓或跳弓·
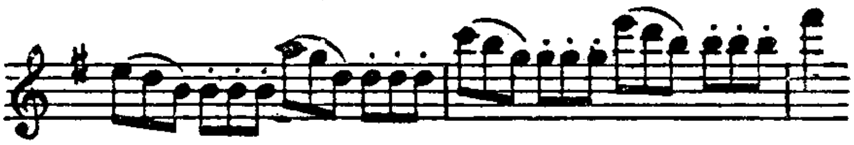
拉罗：西班牙交响乐，第2乐章

785.



圣-桑：协奏曲，第3乐章
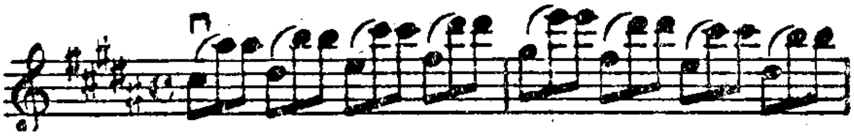
786.



拉上二例中連音所用的弓长不应多于每个分音所用的弓长。
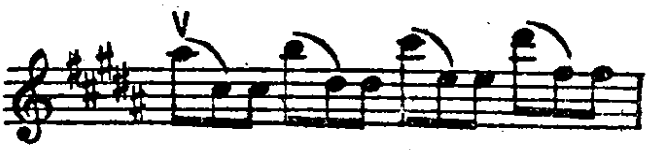
在下例中也应遵守上述原則：

（同上）

787. 

但是，由于是上行换弦，用⊓拉时有效弓长增加很多，因此保持弓长相等并不太难；然而如用Ｖ，则情况立刻不同。

可是在下例中：

788. 

无疑問却又应用Ｖ（在弓尖）❶。

其它連弓＋分弓或跳弓的例子，如：

巴赫：E大調协奏曲，第3乐章

789. 

巴赫：g小調奏鳴曲，第4乐章

790. 

（同上）

791. 

半弓＋分弓，如：

貝多芬：四重奏，作品59，第4乐章
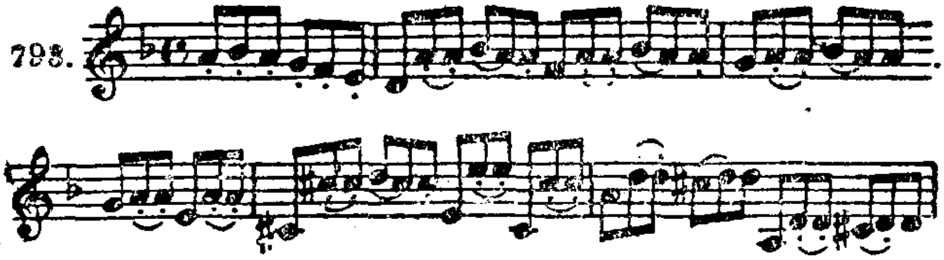
792. 

❶ 因为是下行换弦，用Ｖ可增加有效弓长。——譯注

击弓＋击断弓。为了均匀，击弓往往和击断弓联用。如：
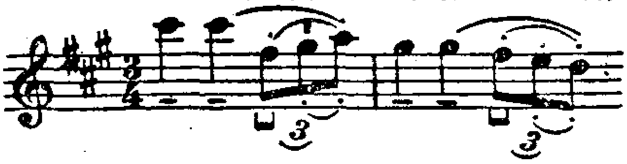
贝多芬：F 大調奏鳴曲，第 4 乐章

793.



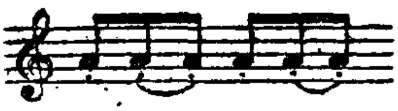
布拉姆斯：奏鳴曲，作品 100，第 1 乐章

794.



一般来講，这个原則是可以肯定的：在分弓的三連音音型中，为了避免笨拙的 V 落在强拍上，几乎在任何情况下都应用击頓弓拉后两个音。如：
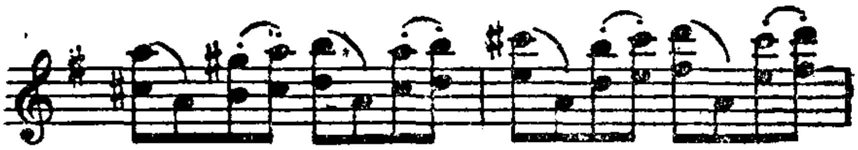
795.



上述原則也适用于双数拍中❶，例如当两个八分音符連奏，两个八分音符分奏时：

布鲁赫：g 小調协奏曲，第 3 乐章
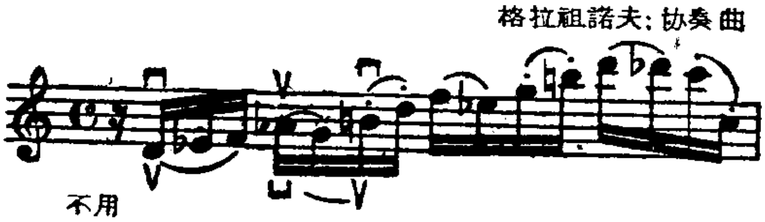
796.
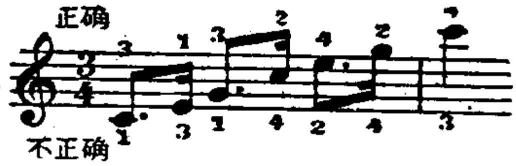


只有很少人懂得，在两个音符上奏的击頓弓或跳断弓也可用鬥拉，这要省力得多，这样一来就变成了 saltati 弓法。例如：

---

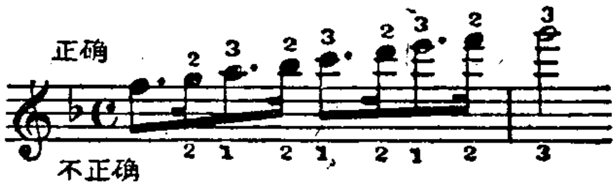
❶ $\frac{2}{4}$或$\frac{4}{4}$拍……等。——譯注

797.


常见的节奏音型  (頓弓＋小分弓)，在不违反純音乐的要求下，可以用不同的拉法。但无論怎样拉，换弦应在拉短音符前进行。如:

798.


換把位也应在短音符前进行。如:

799.


另外如下例:

800.


如果演奏者感到在每小节末半拍时把弓运回弓根过于困难，可改变运弓如下:

801.

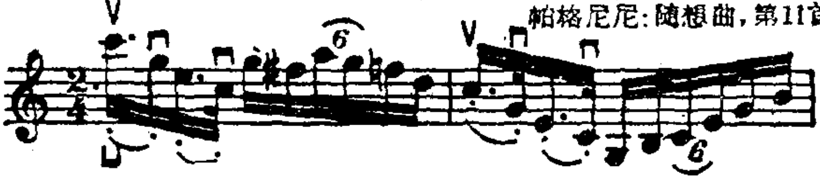

同样，下面几个例中两种弓法都可用：

舒曼：d小調三重奏，第2乐章

802. 

或

帕格尼尼：随想曲，第11首

803. 

貝多芬：三重奏，作品97，第4乐章

804. 

貝多芬：F大調奏鳴曲，第4乐章

805. 

反奏的和弦 关于和弦的性質以及应避免不必要的分奏等問題在本书第一部分中都已詳細講过了，唯一剩下未講的問題是：当主題不允許自然的向上分奏❶时，应該如何分奏？如：

巴赫：恰空舞曲

806. 

上例如按照慣用的方法分奏，則主題听起来将是：

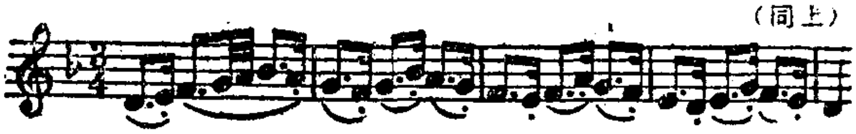
（同上）

807. 
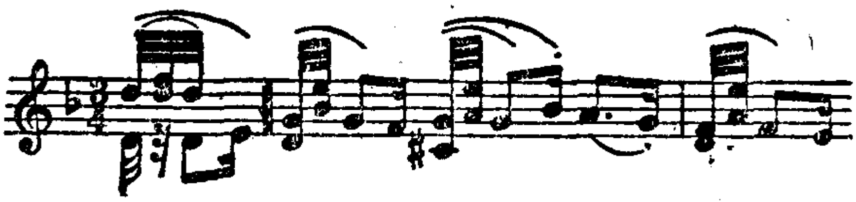
❶ 指一般常用的先拉較低音符、后拉較高音符的分奏法。——譯注

而不是：

（同上）

808. 

从主题的角度看，唯一正确的演奏方法可用音符表述如下：

809. 

和弦的分奏 另一方面，也有这样情况，和弦分奏后节奏过于不清楚，这时无論如何都应避免分奏。如：

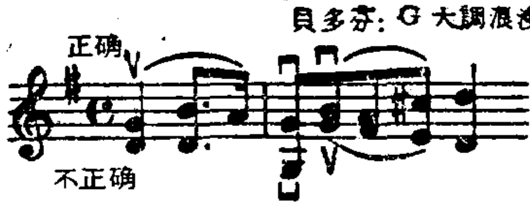
布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

810. 

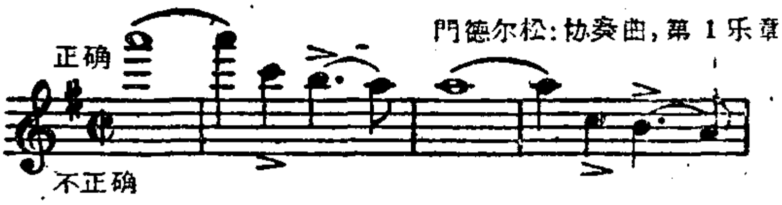
上例中整个和弦（不仅是較低的两个音）都必須落在該小节的头半拍上❶。

錯誤的重音和运弓 最后，稍微再談一下关于避免錯誤重音的問題。如：

貝多芬：G大調浪漫曲

811. 

門德尔松：协奏曲，第1乐章

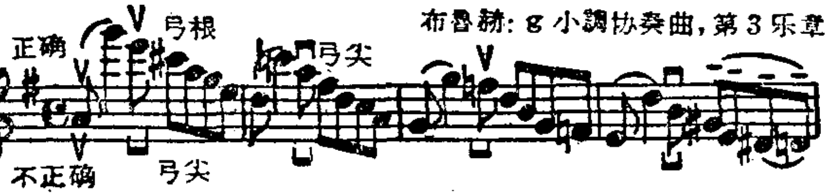
812. 

❶ 指三音应同时响。——譯注

在 812 例中，我們几乎总是听到由于拉第二拍时（c）动作过猛而产生的錯誤重音。这时可以有意識地用在該小节的第三拍上加重音的手段来間接地削弱第二拍上的重音。

同样再如：

布魯赫：g 小調协奏曲，第 3 乐章

813. 

莫扎特：A 大調协奏曲，第 3 乐章

814 

在下例中，大多数人在拉注有＋記号的音符时总是加上較长的重音，这对于該主題所特有的节奏結构有莫大的損害。

門德尔松：协奏曲，第 3 乐章

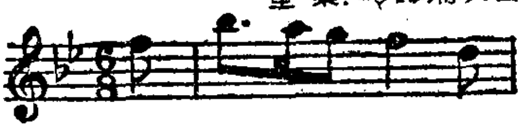
815. 

在具有西西里舞曲节奏的音乐中，如：

达梯尼：《魔鬼的顫音》奏鳴曲

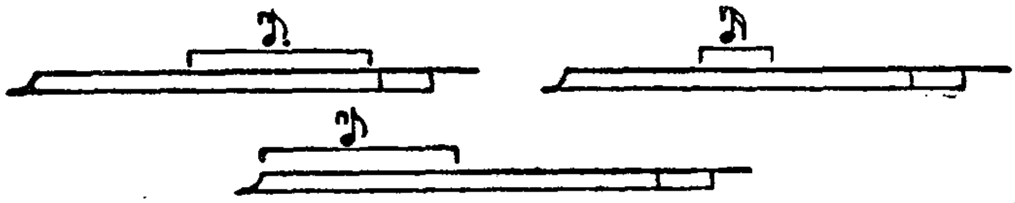
816. 

圣-桑：B大調协奏曲，第 2 乐章

817. 
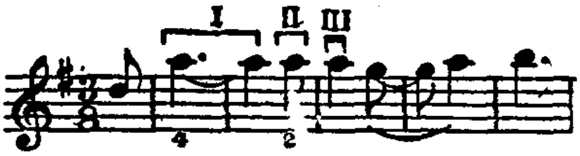
一般总是用全弓来拉 16 分音符前的那个 8 分音符，以致于在用 V 拉 16 分音符时最少也得用上 $\frac{1}{3}$ 弓长（以便有充分弓长以⊓拉其后的 8 分音符）。这样該 16 分音符便常常被拉得过重。用下列的弓

的分配方法便可避免这个弊病:



同样,如:
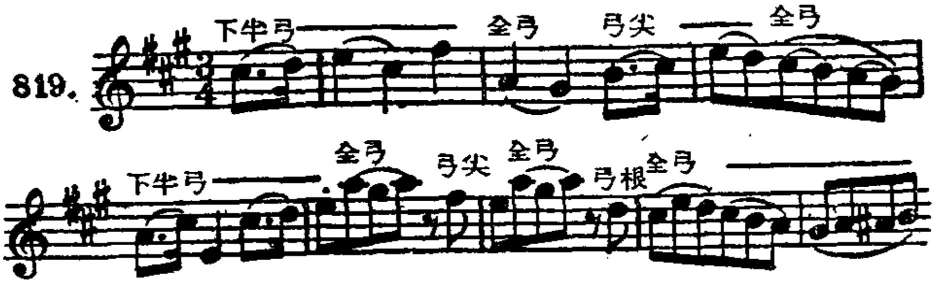
拉罗:西班牙交响乐,第5乐章

818. 

在上例中,拉Ⅰ可用半弓稍多一点(不用全弓),拉Ⅱ用$\frac{1}{4}$弓长,在弓子中部拉;拉Ⅲ用上半弓。这样便可避免拉Ⅱ时常易发生的不符合音乐要求的重音。

音乐分句要依赖弓的适当分配,在这点上莫扎特A大調小提琴协奏曲末乐章中的第一主題提供了一个有益的例子:

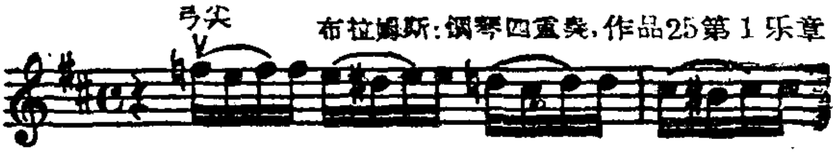
莫扎特:A大調协奏曲,第3乐章

819. 
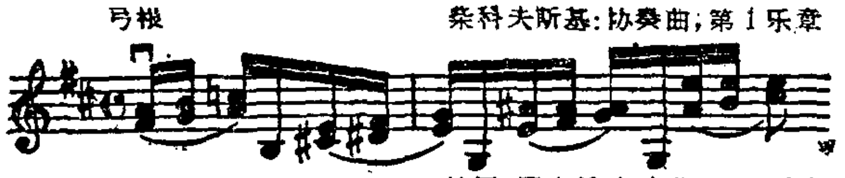
在上例的混合弓法中,同一弓长須变换地拉不等数目的音符,因此也須注意避免发生錯誤重音(也可参考785例和791例)。

再如:

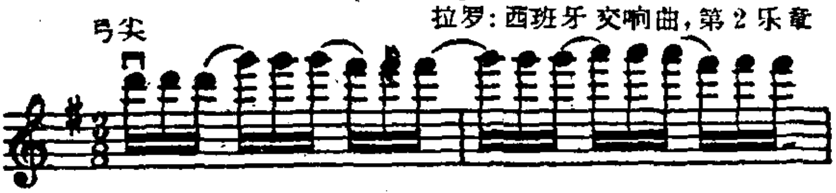
布拉姆斯：钢琴四重奏，作品25第1乐章

820. 

柴科夫斯基：协奏曲；第1乐章

821.  ❶
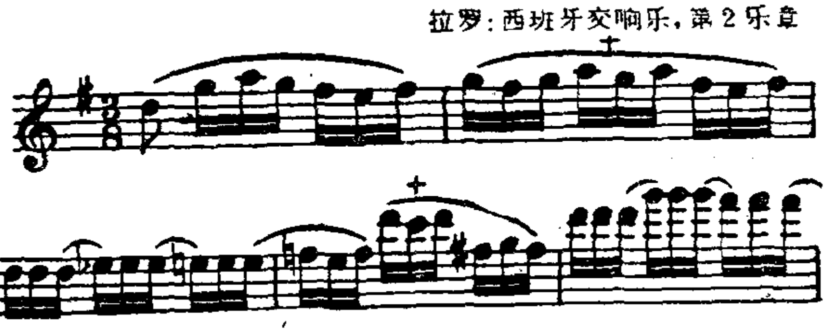
拉罗：西班牙交响曲，第2乐章

822. 

在上三例中，拉单个的音符时要极少用弓，避免任何可能的压力，特别要加极大小心避免任何地方发生错誤重音，这些是首要的事。

再如：

拉罗：西班牙交响乐，第2乐章

823. 

在上例中，拉注有＋記号的这串音符应該只用半弓，以便以下的运弓可用弓子中部❷。

---

❶ 举此例只着重其中的单音。在拉此例时，由于是双弦，用原弓法极不方便，可以毫不犹疑地改为下列拉法：——原注

柴科夫斯基：协奏曲；第1乐章

821½. 

❷ 避免用弓根拉短音。——譯注

或如:
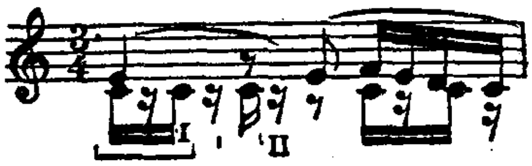
(同上)

824. 

在+地方不应向上拉到弓根(虽然在G弦上弓根好拉),否则在拉其后面的連弓时将笨拙不灵。
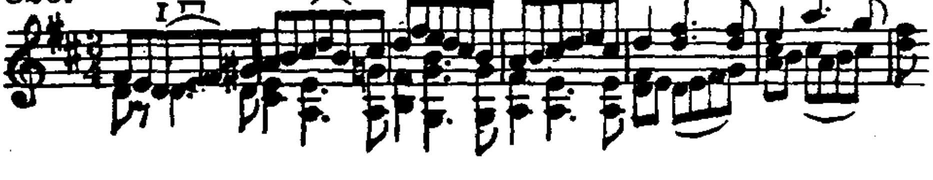
在二声部的乐章中,如果要求显然需要强調主題,而不是突出第二声部的純和声或节奏的意义时,弓的分配极为重要。例如:

巴赫: a 小調奏鳴曲,第3乐章

825. 

拉Ⅰ中的旋律的E^1时,应用約$\frac{5}{6}$弓长,而拉单个节奏C^1(Ⅱ)时則用$\frac{1}{6}$弓长就够了。同样如:

巴赫: 恰空舞曲

826. 

恰空舞曲的节奏应按照下列弓的分配加以强調: 拉第二声部的每个符点4分音符(♩.)时,用$\frac{3}{4}$弓长拉該音符的第一个8分音符时值(Ⅰ),用所余的$\frac{1}{4}$弓长拉其它第二、第三个8分音符时值(Ⅱ)。

再如:

肖松：音詩

827.



拉Ⅰ(主题)用$\frac{3}{4}$弓长；拉(Ⅱ)(和声对位)用$\frac{1}{4}$弓长。

只有在选择了最好的指法和弓法，从而确立了最合适的連續动作以后，我們才可以通过掌握該作品的技巧和精神实质来研究該作品。

Ⅳ. 練习作为学习的手段

对于一个作品，我們首先要考虑的是深刻地了解它的內容(这点前已講过)，为了达到这个目的，我們必须依靠它的音乐符号。在熟悉了它之后，我們才能逐漸地使我們自己摆脫音符的束縛，也只有这时，才談得到对作品达到了知的阶段。事实上，从音乐角度来看，一个作品演奏得好坏并不决定于是否看着譜拉，这是很可能的。然而从心理上講，这时的內心活动过程有着根本性的不同。我們将把它們明确地分为練习和記忆两类来加以研究。在談到練习时所应遵守的原則之前，我們必須首先講清为了練习目的而演奏和为了表演目的而演奏二者之間的不同之处：

練习永远是有意識的活动，其特点在于我們对一个作品要反复地（次数有多有少）演奏，借以克服妨碍整个演奏动作的某些困难。

表演则是重现一个艺术作品，是絕对的音乐創造，它是我們內心最深处的下意識活动。表演和練习不能混在一起，要不就是表演，要不就是練习。如果二者同时都有，結果哪个也不能作好。用浅显的話說：当把一个作品作为一个整体去重现时，演奏者必須不再分心去担忧他尙未能充分掌握的技巧細节，然而他可以把这些拉不好的細节用記号注在該頁的边上，作为将来練习的材料。

至于練习，好的教师們教法不尽相同。一种主张要合乎邏輯

地拉練习；另一种則主张要純机械地拉練习。事实上，只有在学生对于一个完善的演奏所需的动作有了正确概念之后，他才能找到实现这些动作的适当的技术，然后才能掌握技巧上完善的演奏。过分地偏重任何一面都是不好的，它不是使人成为聪明的，然而手脚笨拙的工匠就是成为不动脑子的杂技表演者。最普遍的现象是把某段音乐机械地、不加思考地反复練习，有时練习时間甚至达8小时之久，这种練法的危害性以后还要講到。这种純匠术的練法和专門工厂的劳作❶非常类似。即使是极有天賦的演奏者，如誤入这个歧途，迟早艺术上总要遭到毁灭，有时甚至精神和肉体也同样会受到損害。他們与音乐中最基本的东西失去了联系，技巧本身成了追求的目的，想象的泉源乾涸了。只有当所有小提琴教师都理解到他們的最重要的任务之一是培养学生的合乎邏輯的思考能力，并理解到学生在半小时的有思考的練习中所能得到的益处比一个星期的机械練习所能得到的益处要多；只有当他們对学生的演奏不仅限于提出一般性的意见如：好，不好；音准，音不准；音响优美、乾淨、不乾淨等，而且还进一步給学生指出为了改进而必須遵循的道路；只有这时，那种每天8小时苦練所产生的恶性效果才会消失。

把困难問題分开解决　我們应該如何来开始对一个音乐作品的学习？第一步，先生和学生必須先对作品中应注意的問題的种类和多少有一个清楚的概念。如下列練习：

頓特：作品35号之2

828. 

❶ 資本主义国家工厂为了加強工人劳动強度，分工很細，使每个工人所从事的工作机械化，此处所謂专門工厂即指此，表示不动脑筋之意。——譯注

应作到的是:

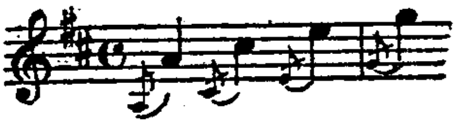
左手: ①音准②輕捷

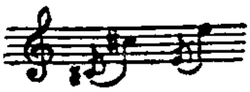
右手: 跳弓

上述这些个别的技巧上的問題必須分开解决。永远不应該在一次練习中同时企图解决两个技巧上的問題。如果学生把有困难的片断簡化和单練后仍有不能克服的困难,这时一定是动作上存在着某种障碍,应該找出这些障碍并加以消除。有些小提琴家虽然練习方法正确,事前也作了分析,但对某些音型仍不能演奏。在这种情况下,大都是因为有着某一种障碍(大都是純技术性質的)未曾被覺察到。
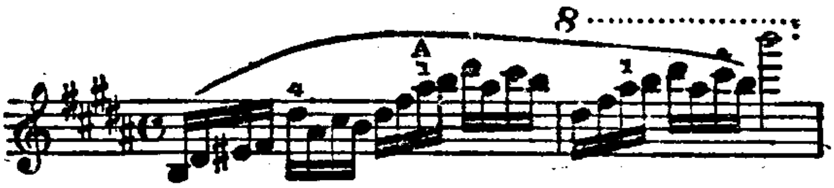
例如:

贝多芬: 协奏曲, 第1乐章

829. 
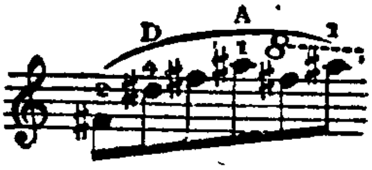
里面存在的障碍是: 八度  的换把和换弦是同时发生的。拉E^1和E^2时,手指事先无法作任何准备,一下便要轉到D、A弦上,手很容易自弦上滑下,特别是由于拉这段时,独奏声音突出,这是极其冒险的(我用的輔助办法是:在一、四指由C# 轉到E换弦时,手指不离弦地从G、D弦滑到D、A弦。虽然这样有发生第四指拨弦的危险,但是几乎是听不出的)。技巧上的障碍总是发生在不能成功演奏的那段音乐中的某个极小的地方。找出这些障碍,用适当的練习来单練并克服它們,这是学习小提琴中的最重要問題之一。如:

维尼奥夫斯基:《現代教程》第2首練习曲

880. 
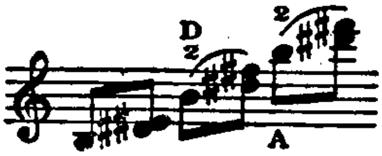
第一个障碍: 換把

簡化練法

881. 

第二个障碍: 左手换弦
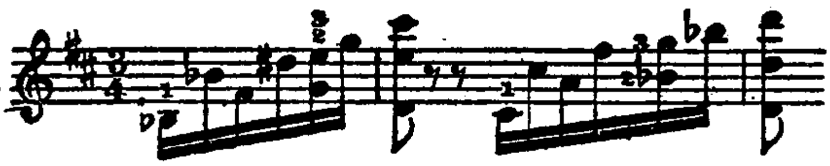
練习方法:

832. 
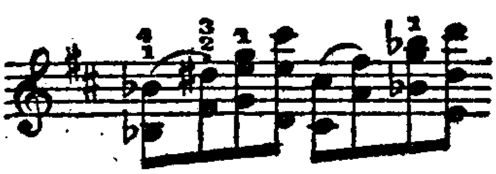
此外, 完全按照原样来練习困难的片断是不实际的。这种練法的单调将使人厌煩, 并且会使演奏者丧失对該片断音乐意义的感覚, 其結果会使对乐曲的解释缺乏內心的直覚性。

再如:

布拉姆斯: 协奏曲, 第1乐章
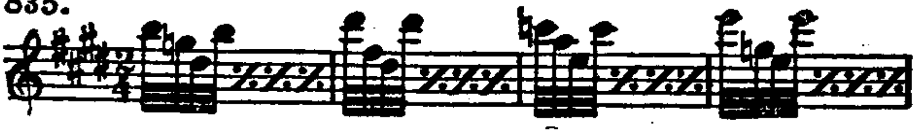
883. 

为了掌握象拉和弦时那样把手指同时放在弦上的动作, 可先作下列練习:

834. 

同样，如：

維馭当：E大調协奏曲，第3乐章

835.


左手可先練：

836.


采用一种比原譜**更困难**的練习有时也是有益的，因为練了难的之后，再練原譜会覺得容易得多。一个伟大的艺术家不应該仅仅掌握他所刚刚需要的技巧，而应該掌握更多的技巧，这样才能抵銷由于心情上的欠缺❶而可能产生的那种障碍。在下面几个例子中，我們可以把分弓急奏改为連弓急奏，把連弓乐段改为和弦：

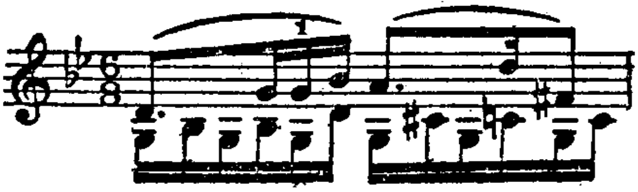
維尼奧夫斯基：d小調协奏曲，第3乐章

837.


頓特：作品35号之1

838.


838例还可改为如下拉法（对左手更为困难）：

839.


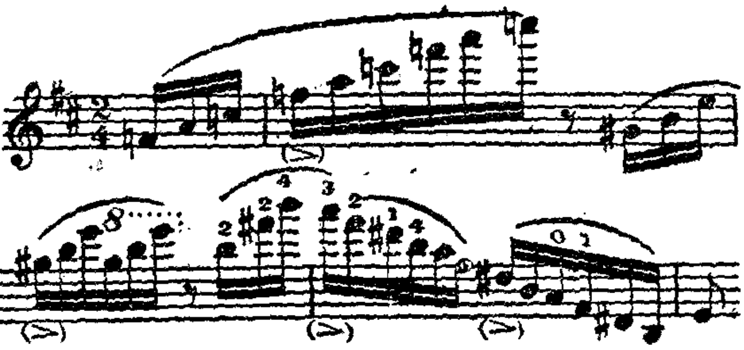
❶ 如身体不适时的心情等。——譯注

慢練 所有的技巧上的困难都应該慢練。快練的习慣害处极多，如：音易不准；易养成演奏不清楚的毛病，以及由于缺乏自制以致在需要时不能加以人为的調整放慢，而这无疑地将使一切技巧成就失去牢靠性。經驗告訴我們，慢練者总比快練者的成績好，至少在純技巧方面是如此。的确，慢練的好处在音乐会演奏中最能明显看出，——在屋中則較不明显。譬如当演奏者有"慌台"的毛病时，可以清楚看出，这时慢練者远比习慣于快練者更能依賴其肌肉本能动作、記忆、自制和勇气❶，但另一方面，慢練时必須毫无例外地糾正錯音，只有这样，慢練的好处才是明显的，否則只有丧失流畅性的坏处。但这决不是說在任何情况下都永远需要慢練。慢練可以在最大程度上保証音准；而快練可以增进灵敏性。因此，我們想学习某一片断时，我們应先慢練，以后再按原速度練。如果我們完全只是慢練，則可能影响左手技巧的輕捷性。但如完全只是快練，則是只求华丽、不問节奏，其坏处更大。这个坏习慣的养成是基于这样一种錯誤認識：以为"华丽"的急奏，也就是說，用比所要求的还要快的速度去拉比按照原速度、节奏平稳地去拉对听众能产生更好的效果。事实上，拉急奏时注意音准和节奏的人很少，一般都是过份地赶，节奏不稳。每一个稍微有些修养的观众都愿意听每一个音都清楚的急奏，而不愿听那种音符混浊不清(至多也只是最后一个音清楚而已)的急奏。当然我也反对那种沮丧的无生气的过慢奏法。其实，速度正确并不影响表达生气勃勃，相反地，那种由于錯誤練习或竭力为了追求效果而发生的"赶奏"反倒不能表现作曲家的意图。下面是一个很典型的例子：
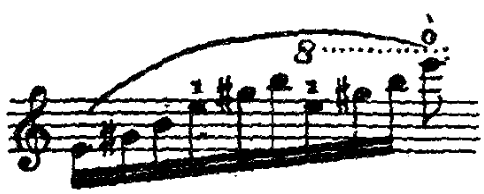
---

❶ 格倫(J. M. Grün, 1837-1915)可以列入最先坚决要学生認眞严肃地慢練技巧的困难部分的教师之一。——原注

布拉姆斯.协奏曲,第3乐章

840. 

几乎所有小提琴家拉上述急奏时速度都过快，乐队落在后面跟不上，同时該乐章的双数拍节奏的特点反倒被破坏了。为了有效地拉好这段速度使我們所有人多少都有些感到为难的音乐，我建議根据通过运弓控制手指动作的原則（见153頁），按照上例中注的重音記号演奏。

急奏的尾音 这里应該提到急奏尾音的重要性的問題。平常在諷刺技巧不牢靠的演奏者时，人們常喜欢这样說：在他的流畅的演奏中，只是首尾两个音听得清楚。对于一个真正的小提琴家来講，必需具备清楚俐落的技巧，这是不言自明的，然而需注意的是，急奏的最后一个音远比其它的經过音重要得多。因为当正在拉急奏时，听众除了能对其是否平均有所感觉外，对其中的每个音的情况当时是不能形成任何概念的，只有在拉完最后一个音符后停頓时，听众才有足够时間来对音是否純和准形成概念。因此，整个演奏一个片断的明显的成功或失敗与最后一个音符对观众所产生的印象好坏有着密切关系，仅凭这一理由，对尾音的音质和音准就应特别注意。在拉E大調分解和弦时最易犯不注意尾音的毛病。如：

841. 
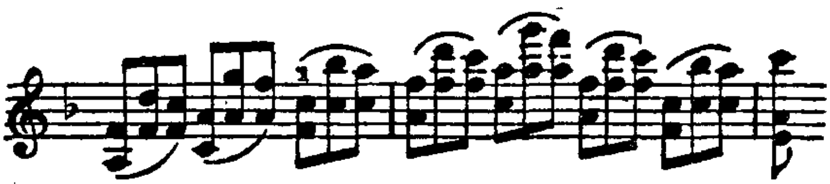
拉位于全段最高峰的最后一个泛音 E^4 时，常常只是因为第 4 指受右手弓子“飞向空中”动作的影响，也不自主地向上一伸，但实际上并未达到 E^4 的音位，結果未出声。

在公开演奏中，要想拉好技巧上困难的部分，須具有高度的自制力来注意每个动作的速度，不使过快或过慢。然后，还需注意，每一个技巧練习同时也应該作为发音練习。我們现在用几个例子来說明上述那些原則。如：
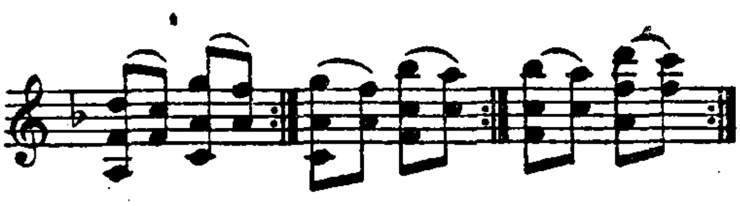
維尼奥夫斯基：d 小調协奏曲，第1乐章

842. 
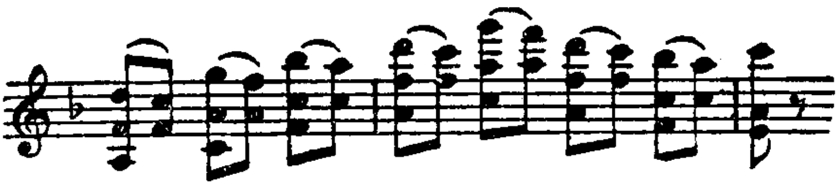
上例中須要解决的技巧問題有那些？左手是和弦的問題；右手則是联合运弓加上用弓下半部換弦动作的問題。讓我們先研究左手，左手先以慢速度練习下列音型。（不管运弓）：

843. 

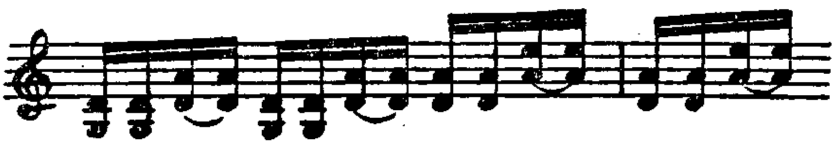
为了拉和弦，手指需同时放在弦上。由于慢拉，我們便能够检查并改正不准的音。以后逐漸地增加速度一直增到所要求的速度为止。如果这时音准有問題，則多半是換把动作不对。这时应該首先分别重复練每个換把动作：

844. 

在練好之后，为了消除可能存在的其他障碍，可再練一个和弦練习：

845. 

上例再練好后，可以說左手的技巧能力已經沒問題了。现在再看看右手。根据我們上述的不要在一个練习中同时去解决两种不同的困难这个原则，我們暫时让左手休息，专練右手动作。我們可以用空弦代替原曲中的音符，则变成如下的运弓图型❶：

846. 

现在我們可以随便选一个我們知道的三音和弦練习曲，用与上例相同的弓法和换弦法練习。例如：

頓特：作品35号之1

847. 

練了一会之后，我們便能够掌握上例中的运弓，奏出优美的声音。只有到了这时，我們才应該回头去按照原样拉該段急奏（842例）。由于練了上面各項准备練习，只需很短的时間便可以掌握該段急奏。

另外一个例子：

---

❶ 从理論上講，应該用弓根与中弓的混合弓法拉，但是为了声音清楚，最好全在中弓拉。——原注

圣-桑·随想回旋曲

848. 
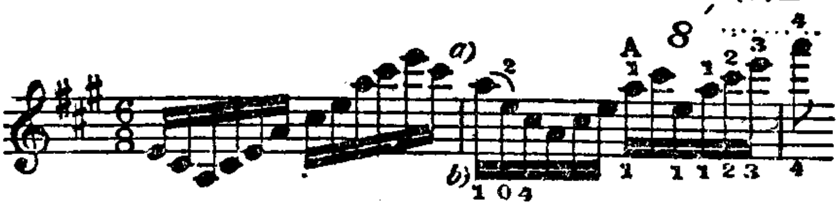
如果我們想单独解决上例中的左手技巧困难，我們必須首先用連弓練习該片断。当然，这样拉要比原来的拉法更加困难，因为在連弓中，换弦和换把的不均匀要明显得多：

（同上）

849. 

拉上例时速度要逐渐增加，换把时所可能发生的障碍应通过专門練习来消除，只有到了这时，我們才可以用跳弓練习該片断。再如下列練法也与848例一样：

（同上）

850. 

此外，还須提到，拉上例的最后一段急奏时，动作常是草率笨拙的。如仔細加以研究，可看出毛病在于拇指（一般常誤認为是按弦的手指），因为按照指法（a）拉时，向高把位上升的、复杂的拇指准备动作❶必須与换把动作同时进行，因此拇指不可能把这个准备动作做好。为了避免这个困难，我用指法（b），由于利用了空弦E，因此在第三把位时，我有充份时間把拇指（准备上升）推进到琴頸下面去，这样便可以有把握地拉出后面的音符。为了这个目

❶ 指事先把拇指推进到琴頸下面去的准备上升动作。——譯注

的，我把指法（b）从空弦E拉C#时必須越过A弦这一点不方便看作次要的。

拉 saltati 时也应先用連弓練习，因为在 saltati 运弓时，控制左手是很困难的。如：

帕格尼尼：D大調协奏曲

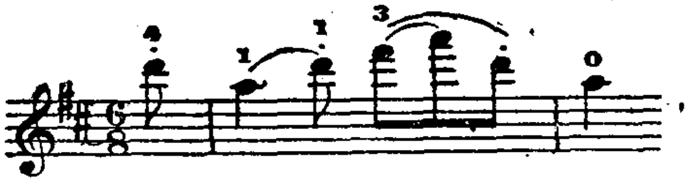
851.



下面举几个比較簡单的例子：
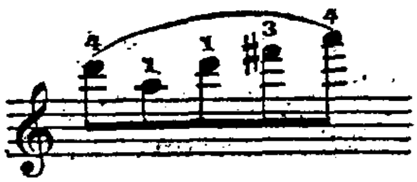
貝多芬：协奏曲，第3乐章

852.
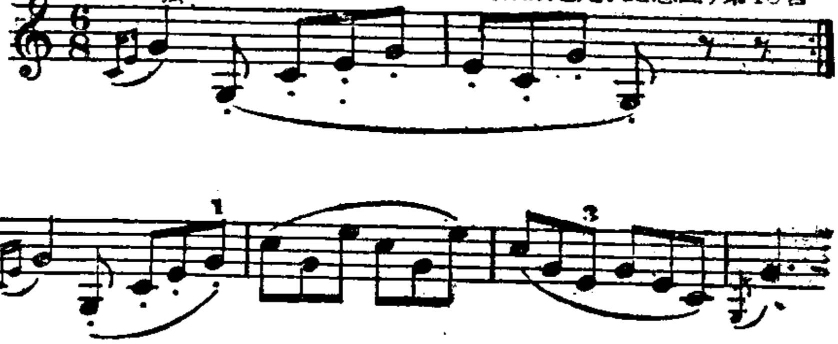


慢速度的分奏三和弦是最难拉得音准的音乐之一，特别是当演奏中有迅速换把，（如上例的 A^2–D^3）时尤为困难。让学生只練  尚不足以使他获得必要的把握，因为該練习不能保証整个手的位置在伸张拉第六把位时一定正确。下面这个練法最有益：

853.



在整个小提琴作品中音准最难掌握的練习是帕格尼尼的三度練习的短的前奏曲：
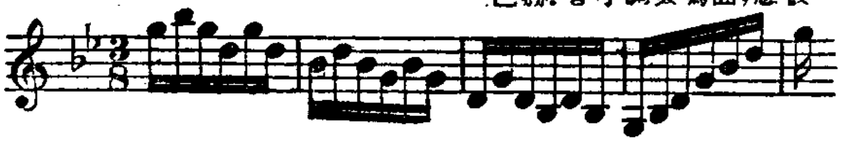
G弦 帕格尼尼：随想曲，第18首

854. 

上例音不可能拉得完全准，因此应尽快拉，以便使不准的地方不大听得出来。

另如：
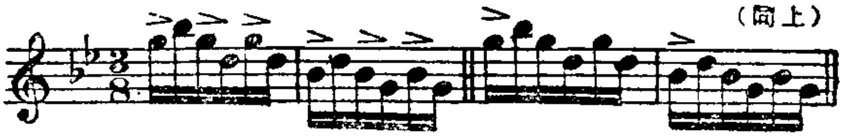
巴赫：g 小調奏鳴曲，急板

855. 

在練习上例时，先用連弓、后按原样拉——仅是这样練就不够了。演奏者同时还必須注意一开始节奏就要准确，而不要越来越快（这样作会导致极坏的效果）不加以控制。

“煞閘”重音 “自制”是需要經常牢記的座右銘，但这个座右銘，也是說易行难，正如同一个賽跑者，一旦快跑之后（指板可比作他跑的大街道），很难回复到正常的速度。如果手指不听話，意图尽管好，又有什么用呢？一个奇怪的事实是，減慢右手的速度比減慢左手的速度要容易。例如在奏快速的分弓时即如此（因为右手动作远比左手动作簡单）。我們可以利用这个事实，通过右手間接地去影响左手，具体地說，就是用右手的“煞閘”重音去喚醒正在向前“奔馳”的左手的“理智”。如：

（同上）

856. 

为了达到这个目的，許多人用拍节机，但是节奏控制器这种外来的力量总是不如来自艺术家本人意志的力量更有效。

再举几个应用“煞閘”重音的例子：
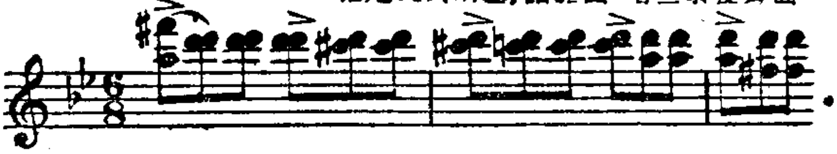
門德尔松：协奏曲，第3乐章

857.



維尼奥夫斯基：諧謔曲-塔兰泰拉舞曲

858.



帕格尼尼：D大調协奏曲

859.



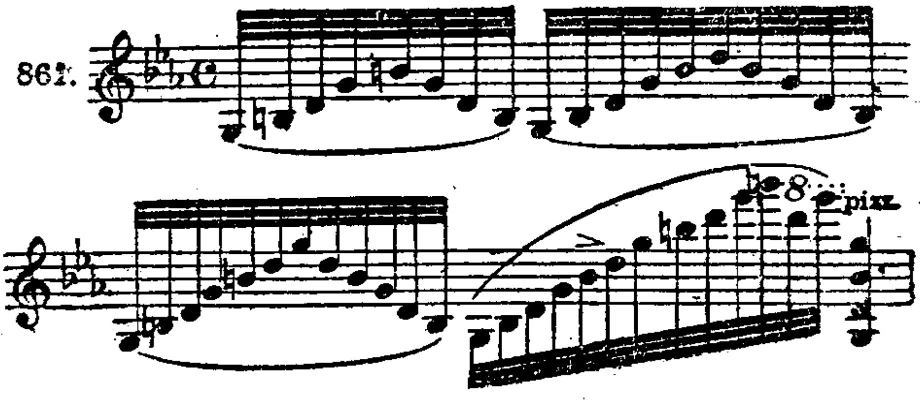
（同上）

860



薩拉薩特：《吉普賽之歌》

861.
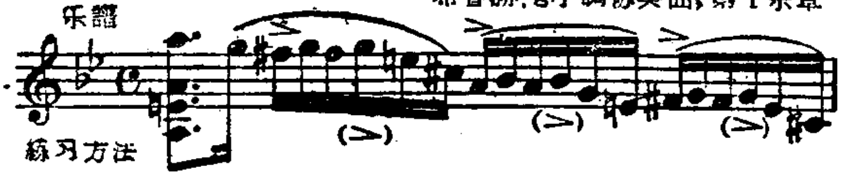


在拉861例中最后的这个G大調三和弦时，就是节奏最稳的小提琴家也很容易“赶快”，从而表现出某种不稳定，其所以总拉不

好这段也正是这个原因。其实改正的方法极其簡单，只要在B^1上用弓加上一个小的重音，作为“煞閘”就可以了。

再如：

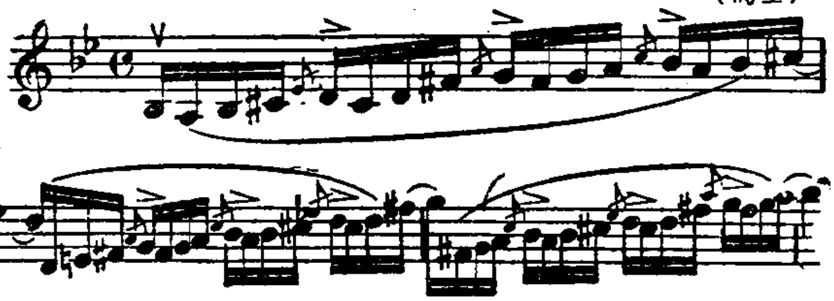
布魯赫：g小調协奏曲，第1乐章

862.


在上例中“煞閘”重音应落在六連音的第四个（不是第一个）音符上。

再如：

（同上）

863.


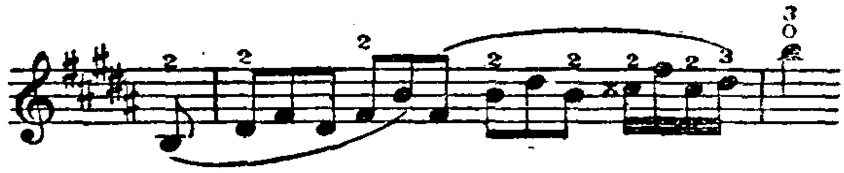
在拉上例时似乎总要发生一种无法控制的“赶拉”傾向，这是不应該的，用下面的糾正方法极为有效：每小节头四个音稍放慢拉（就是公开演奏时也应該如此），这样在拉其后那些重音时就可以从容不迫（这是必要的）。練习时掌握这种“煞閘”重音是重要的，但在公开演奏时则必須再去掉这种重音，这也是同样重要的，否则演奏就会带有明显的課堂演奏的味道，从而使演奏成为非艺术的机械化动作。

下例中的主要困难在换把：

維尼奥夫斯基：《現代教程》第2首

864.


通过下例媒介音符的練习可以完全克服 864 例中的障碍:

865. 

此外,在練习中拉奏用以换把的那些音符时最好能拉得稍微长些,以便检查和糾正該音。如:

866. 
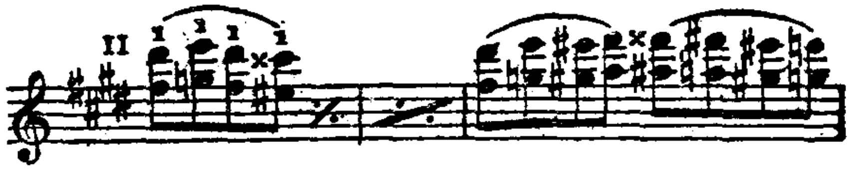
此外,应放慢速度練的練习如:

維俄当:E大調协奏曲,第1乐章

867. 

練习 867 例的方法:

868. 
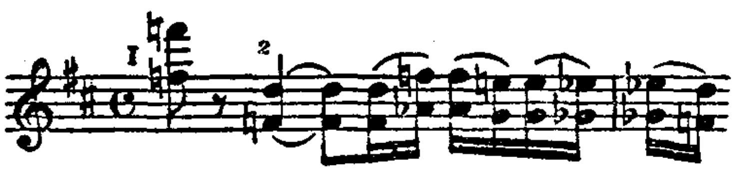
869. 
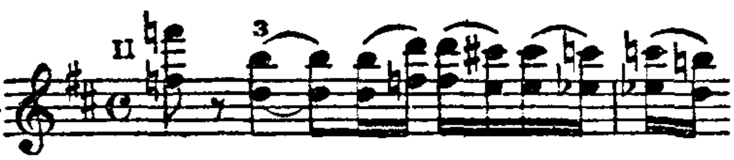
再如:

維俄当:d小調协奏曲,第4乐章

870. 

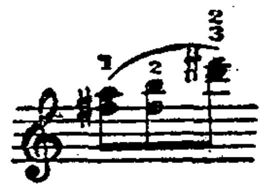
練习 870 例的方法(在拉 871 例时，原在 E 弦上的音仍須用手指按上，但不拉出声；拉 872 例时 D 弦上的音也同样)：

871. 
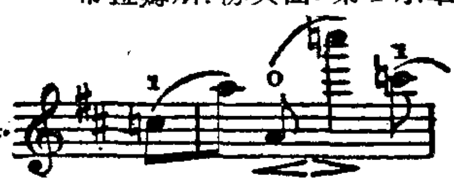
872. 

如果練了上述这种减慢速度的練习以后，还有某些音由于相距过远，手指仍按不准，则应用二者之間的媒介音符作为輔助手段。例如：
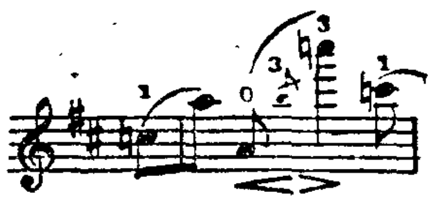
帕格尼尼：协奏曲，第 1 乐章

873.  練习方法： 

布拉姆斯：协奏曲，第 1 乐章

874. 
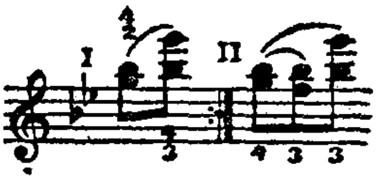
874 例的練习方法：由 B^2 升到 C^4 的移指先要听出，熟練后，再使之听不出，图示如下：

875. 

再如:

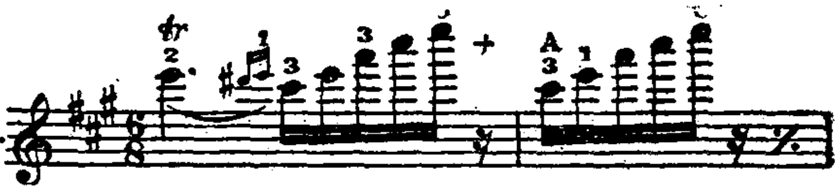
维尼奥夫斯基:諧謔曲-塔兰泰拉舞曲
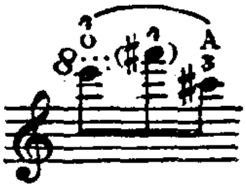
876. 

876 例的練习方法: 877. 

拉下面这个令人望而生畏的例子时也一样:
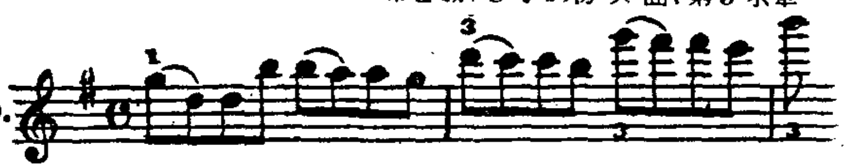
拉罗:西班牙交响乐，第 5 乐章

878. 

878 例的練习方法: 879. 

再如:

布鲁赫: g 小調协奏曲，第 3 乐章

880. 

練 880 例时要用媒介音符:

881. 

为了練习目的而变換节奏　为了練习目的，还可用变換节奏的方法，它可使人更牢靠地掌握技巧，并使技巧获得改进。(见本书第一分冊第84頁)。如：

恩斯特：f#小調协奏曲

882.


練习方法：加长每次换把后的第一个音符：

(同上)

883.


再如：

什拉底克：《手指練习》第2册

884.


練习方法：

885.
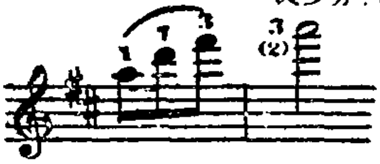

为了提高練习用連弓拉一长串急奏的兴趣，应該按照下列方式变換連綫演奏：

高德馬克：协奏曲，第1乐章
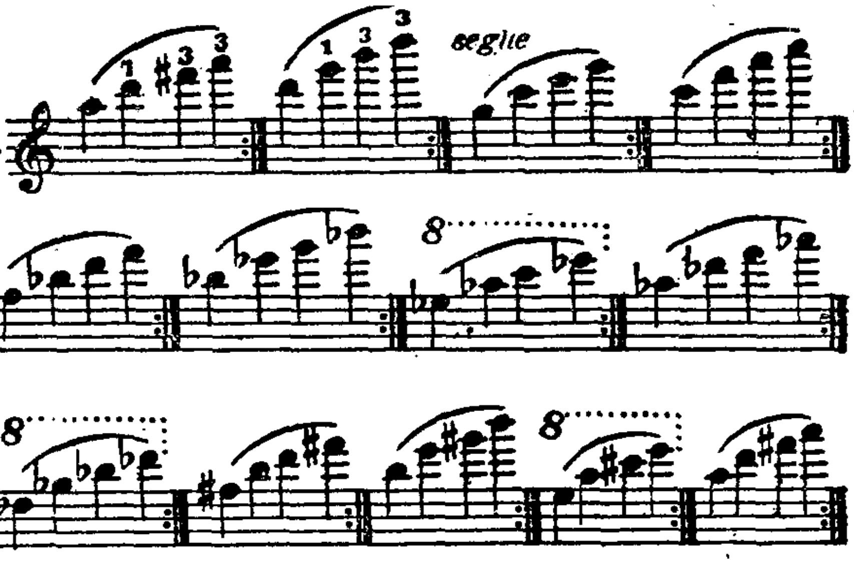
886.


用五度循环轉調的方法而不用那种或多或少可以說是自相矛盾的、无益的机械的重复方法来演奏很困难的小的音型——这是一个很少为人采用、但却是极好的練习方法。如：

贝多芬：协奏曲，第1乐章

887 

練习方法：

888. 

急奏的轉調練法、运弓图形　以下再举几个人为地单練运弓的例子。如：

巴赫：g小調奏鳴曲，疾板

889. 

换弦动作的图形：
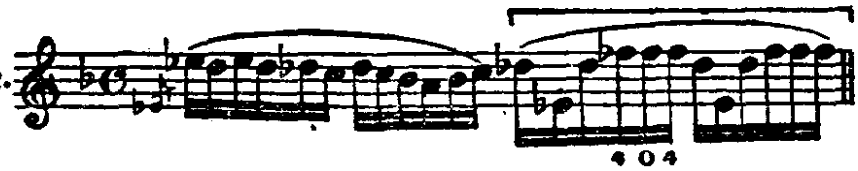
890. 

練习方法：利用和弦練习（塞夫契克：《弓技教程》第四册）作为基础：
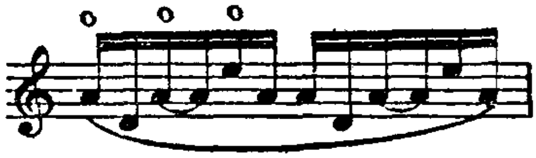
891. 

再如：

约希姆：匈牙利协奏曲，第1乐章

892. 

换弦动作图形：

893. 

練习方法：

顿特：作品35号之 1

894. 

再如：
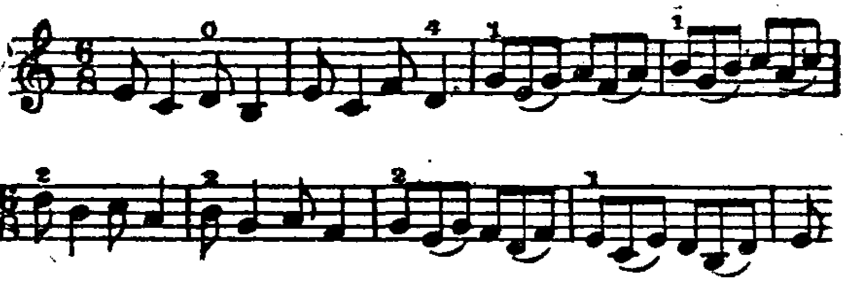
维尼奥夫斯基：諧謔曲-塔兰泰拉舞曲

895. 

为了奏出这个作品所具有的独特风格，拉每个上弓音符时需加短的、强有力的重音，可用具有一般技巧性质的乐曲作为准备練习。拉上例的运弓动作图形如下：

896. 

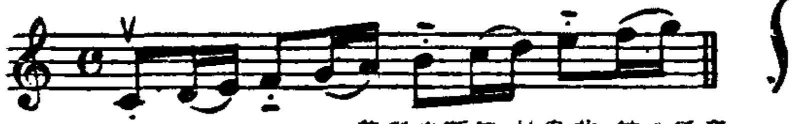
練习方法：按照《各类音阶譜表》中的双弦練习分开練：

897.

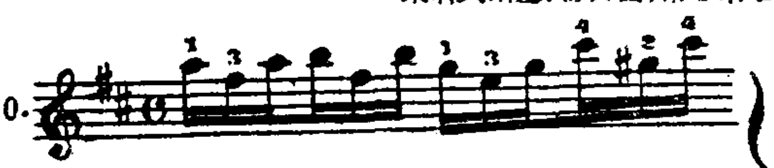

总之，各种技巧联合的可能方式是非常多的，我們所熟知的各种練习曲的作曲家在他們的作品中所能考虑到的也只不过是其中极少的一小部分。因此，在研究一个音乐作品时，为了克服某些困难，我們常需自己創造一些練习。当然，为了克服困难，我們仍然可以利用人所熟知的練习曲，同时也可以利用《音阶譜表》（可据以稍加变化）。下面举几个例子：

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

898.
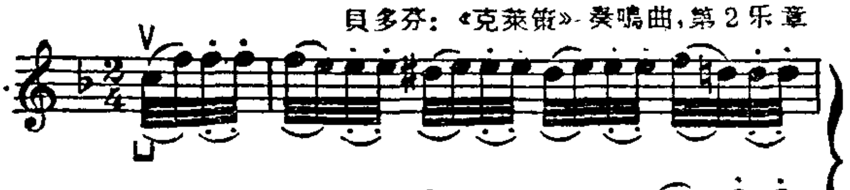

899.
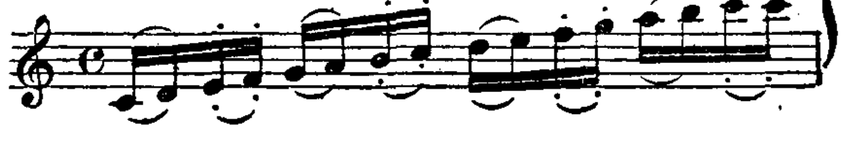

柴科夫斯基：协奏曲，第1乐章

900.
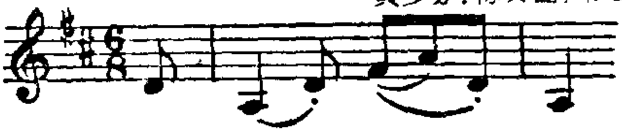

901.


貝多芬：《克萊餃》-奏鳴曲，第2乐章

902.


903.


贝多芬：协奏曲，第3乐章

904.
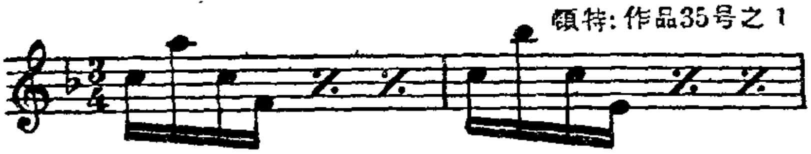

克莱策：练习曲，第5首

905.

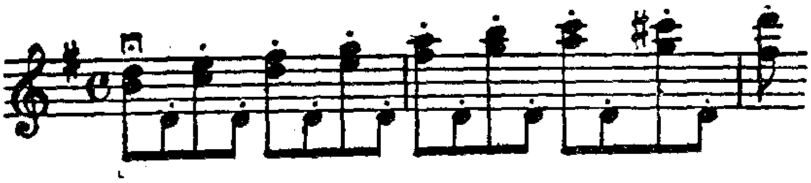

巴赫：E大调古组曲

906.


顿特：作品35号之1

907.


布鲁赫：g小调协奏曲，第3乐章

908.
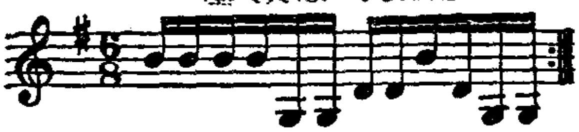

顿特：作品35号之1

909.

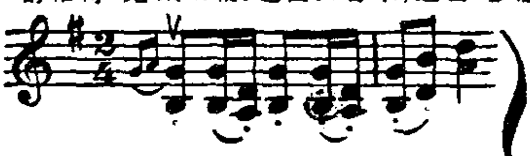

帕格尼尼－克莱斯勒：随想曲，第20首

910.


塞夫契克：《弓技教程》第五册

911.

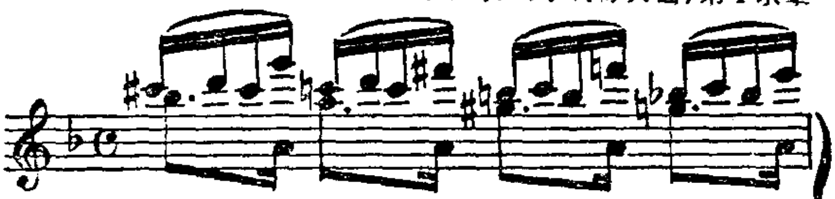

舒柏特-克莱斯勒：芭蕾舞音乐，选自《罗薩梦德》

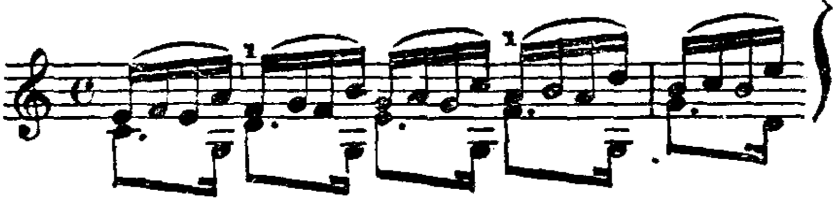
912. 

塞夫契克：《弓技教程》第五册
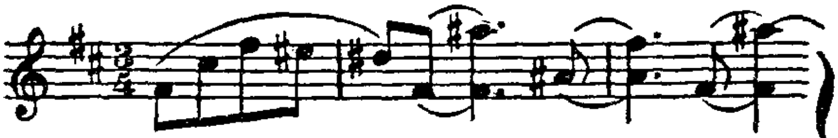
913. 

约希姆：匈牙利协奏曲，第1乐章

914. 
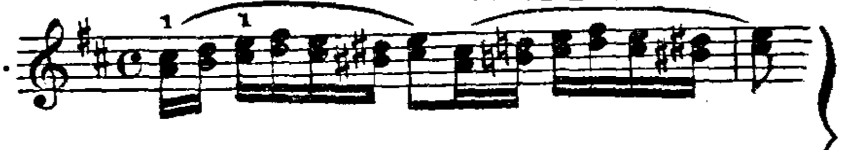
915. 

布拉姆斯：协奏曲，第1乐章

916. 

917. 

帕格尼尼：协奏曲，第1乐章

918. 
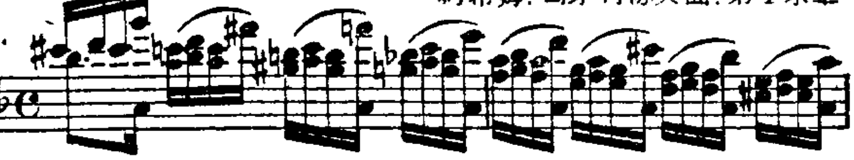
919. 

左手的无声按弦練习　关于所謂“无声練习”，其主要方面在本书第一分册第46頁中已都講过。在不得已的情况下，有时也还

可以采用这种練习。例如:
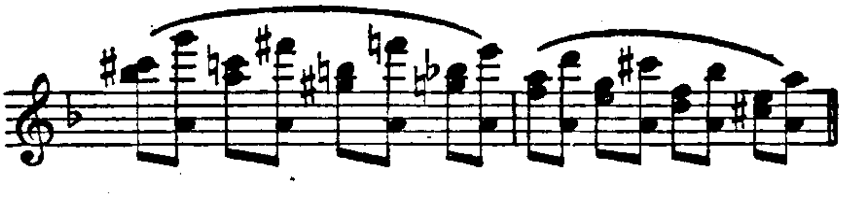
约希姆:匈牙利协奏曲:第1乐章

920.
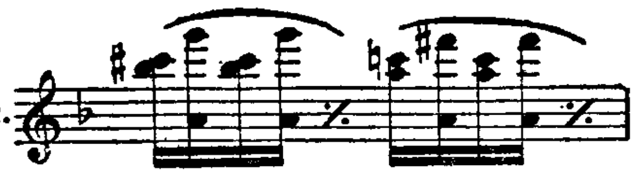


这个片断中的最令人望而生畏的困难不完全在于三度双弦或半音换把,而更在于3、4指的輪按:

921.



下列練习对于921例似乎是一个非常合适的天然的准备練习:

922.



在拉922时,可以放下弓子,必要时用拨弦奏法来检查音准。

最后,在練习时我們还必須特别要結合用或不用顫指这个問題来专門研究发音这个因素。在这方面意见分歧很大。我个人認为拉一些可以說是无意义的音符时用顫指等于硬要把一些无生气的声音干巴巴地串連在一起,这是沒有道理的。但是正确的"練习音",它奏出后至少应使听者不致感到难以容忍。一个人不应該使用两种不同"溫度"的音。——練习时用"冷"音,表演时用"温暖"音。我主张在練习时自始至終都要奏出一种悦耳的音响,要作到这一点,須加上很小很小的一点顫动,这点顫动应是看不见和听不出的,是毫不产生顫指效果,但却足够給声音以一定分量的色彩。这样便能够使音一方面能不具情感(在練习时音符不应表达

情感)，但另一方面却能給人以声音悦耳的印象。一个小提琴演奏者如果耳朵和手指对于干巴巴的練习音已經习慣了，則在需要奏出充滿生气的声音时，他就有面临无能为力的危险。
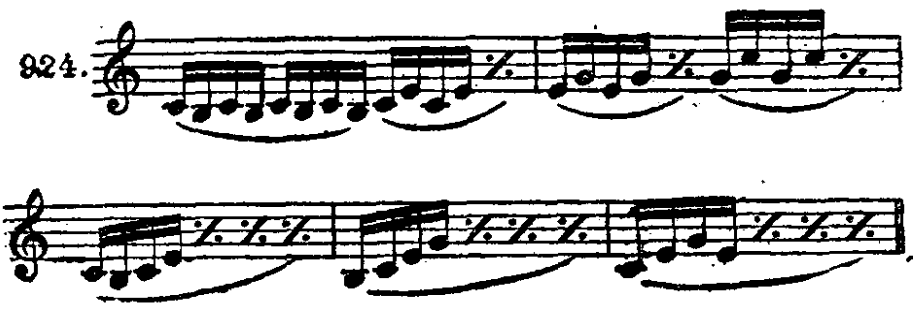
上面所講的应該遵循的规則以及我們力所能及的輔助手段，其目的在于获得奏好一个音乐作品所需要的技巧，在研究了它們之后，我們必須再轉而研究那些为了达到上述的同样目的、經常为人采用的、毫无益处的方法（以前还未講到）。我們现在把它們統称之为无益的練习方法，綜述如下：

无益的練习方法。不正确的練习方法有两种表现：一种是把某个本身可能完全正确、但却是次要的概念提高到一个主要原則的地位；另一种則是根据絕对错誤的原則来确立自己的練习方法，并完全假想地以为其練习法是有价值的。而这两种主要錯誤(包括性质相同表现形式不同的其它錯誤)又共同地都具有一定程度过份夸张的倾向，这种倾向有时表现为极其奇特的練法。在第一种錯誤中，最突出的、令人难以置信的毛病，是把一个音型分解为极碎小的几个組成部分，如：

高德馬克：协奏曲，第1乐章

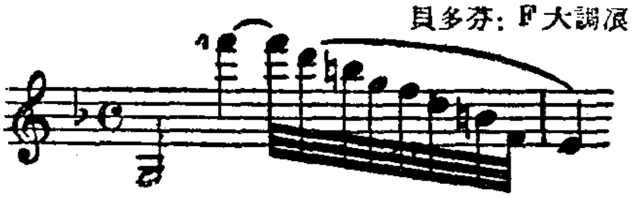
923.


不正确的練习方法：

924.
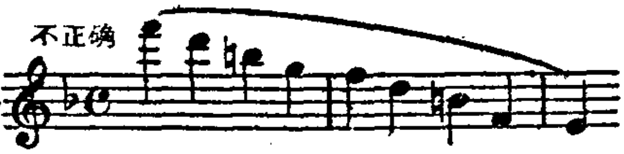

其实最好的变换节奏方法是变换連綫而不是重复每个音型（见886例）。其次还有另一个錯誤（也成了一种毛病），就是不加选择地、无明确目的地总是用过慢的速度練习。例如有人把下列急奏：

贝多芬：F大調浪漫曲

925.


放慢八倍奏成：

不正确

926.


此外，在拉时手指还大力敲弦，象瀑布泻落一样，可以肯定，用这种方式練习的人永远不会成为輕捷、流利的手指技巧的掌握者。除此之外，过了一定时期，这种練法所带来的瘫痪性的单調将不可避免地成为他的演奏特征的标志。不断地加上强的重音的习惯也是不好的，虽然具有神經质"赶快"傾向的人偶尔采用这种拉法可能是有益的。但如經常采用，它将使一个人的演奏带有一定程度的狂妄自大的性质。同样，应避免用节拍机的习惯，因为它将从根本上消灭演奏者随着自己的想象而稍微自由演奏的可能性，并将使他的整个演奏风格带有刻板的特征。当人們說一个演奏家的演奏象节拍机时，誰都会認为这是批評他的演奏不好的意思，这种認为不是沒有道理的。

康蒂列那　要想拉好技巧困难的作品，的确需要多下功夫，但对于康蒂列那則应該絕对避免"練习"（指多次的、不間断的、按步就班的重复練法）。因为要想能适当地、富有表情地演奏"康蒂

列那"，首先决定于內在情感。是的，重复一个动作可以使該动作更为熟練，但該动作原所具有的激动力量却因屡次重复而变得呆滯了。象"康蒂列那"这种技巧上极容易掌握的音乐，如缺乏直接性和生动性，則毫无意义。当一个小提琴家的一般技巧有了一定程度，同时也熟悉所要拉的"康蒂列那"的表情內容，則他只要采取最合宜的动作形式(表现为最好的指法、弓法)，并能够理解他所要拉的乐句的音乐意义，便足以表达出該"康蒂列那"的內容了。

一般来講，一个本身原是正确的原則，如被过份地应用或用在不适当的地方，則总是有害的。

过份的重复　过份地重复每个音型就属于这类。我認为任何急奏的連續重复不应超过12次，每到12次便应暂停一下，以便演奏者可以检查仍然存在的、需要克服的障碍和缺陷。当一个人在練习时象一条疯狂的莽牛一样，把需要克服的困难部分連續地、一遍又一遍地、无益地重复着，拉时既不加思考又无韵律，結果仍不能克服困难，这是非常可笑的；其实，如果冷靜地思考一下，研究一下困难所在，然后有計划地、合乎邏輯地去重复，不久便能达到他的目的。

媒介音符　我們已經知道，换把时选定媒介音符是进一步获致技术的牢靠性的最有效的手段。然而，不幸的是，有些教师沒有經常提醒学生：从美学的角度看，听得出的媒介音符是一幅音乐图画中所可能有的最难看的污点之一！把它作为一个原則遵守、总是这样練习的人不久便会完全丧失对美的細微差别的分辨能力，更坏的是，他所奏出的将是一种不具任何意义或吸引力的变相滑指，把作为表情手段的滑指，降低成为从一个把位移到另一个把位的工具。

变换指法 从要演奏的乐曲中摘取一些技巧部分作为材料，然后为了練习目的有意識地选择特别难掌握的指法去拉它——这种練习方法是有害的。当然，一个演奏者在練习一般技巧项目时，如果偶尔采用人为地增加困难的方法去練习，以便拉原来困难部分时能够感到比較容易，这似乎也是合理的。然而，在应用技巧中，我們所必須达到的最主要的目的之一则是找出最省力、最合宜幷且是最有益的动作(表现为选择最好的指法和弓法)。要演奏的乐曲中的各部分都是有机的东西，是很宝貴的，不应随便用作試驗的材料。此外，用两种不同的指法或弓法(練习时用复杂困难的；演奏时用省力的)将导致技巧长期的不牢靠，这无疑是有害的。此外，选用乐曲某些部分作为一般技巧的基本練习，特别是練习弓法，对于一个作品的整个表达也将是同样有害的。例如，用貝多芬小提琴协奏曲中下列这个有名的片断：

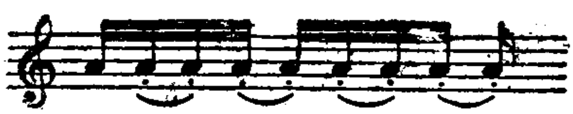
貝多芬：协奏曲，第1乐章

927.



来練习这弓法：

928.



无疑的，在經过一定时間的練习后，这种弓法拉得将会比以前完善，然而927这段音乐的意义却将会因之消失了。在純技术的訓練中，只应該用不是为了或是不适于公开演奏的，专供練习用的練习曲作材料。当然，一个无論在技巧或是理解方面都有很高成就的艺术家，由于某些不得已的情况(如沒有时間)，在不会破坏他的整个艺术风格的前提下，可以練习保留节目中的困难片断代替

每日的一般技巧練习。但是——“虽然神可以这样作，牛却不可以”❶。

反常的練习方法 以上所举的那些不正确的練习方法的例子虽然不对，但至少还都有它自己的邏輯，只是它們所根据的前提是錯誤的。然而还有一些練习方法则似乎完全是由于心理状态不正常而发生的。采用这些練习方法的那些不幸的人自以为这些練法可以导致最好的效果，因此一般总是把这些方法作为宝貴的秘密珍藏着，以致直到现在他們这些練习方法中只有較少的一部分为人所知。例如，有的人在練习急奏时，把一段中的音符倒着向前拉，这几乎是不可想象的。这些人如看到一个詩人为了練习的目的从后向前倒着念一首詩时恐怕也会說这个詩人是疯子，而他們自己的情况其实是一样的。比上述倒拉的那种荒謬的作法稍微好一点、但却是同样有害的是为了練习的目的而反运弓的拉法。一个人在練习分弓弓法时在不得已的情况下用正确的和不正确的弓法交替地拉，这我还可以理解，虽然这种拉法是否有好处还是值得商榷的。但是滥用平日演奏的乐曲中的某一部分作为这种无聊的反运弓的練习则是愚蠢的，因为它将导致运弓技术的不牢靠特别是在公开演奏中这点将表现得最为明显。还有練习时完全不用拇指也属于这类練习方法。当然，如果拇指过分紧张弯曲，它和食指过紧地箍着琴頸，这种練法是会有益的。然而一般来講，拇指对于手指按弦、換把以及持琴是极其重要的前提条件，我們不能較久地离开它，正象肺不能較久地离开氧气一样——虽然較长时間屏住

❶ 原文为 Quod licet Jovi, non licet bovi，拉丁語，意即有天才的小提琴演奏者可以这样作，但一般人却不可以。——譯注

呼吸偶而也可能起着加强肺部的作用❶。

在工具方面，練习时有意識地用过重的弓子是值得警戒的，因为以后再用較輕的弓子时，由于不熟悉新的重量的分配，难于掌握。同样，为了練习目的有意識地用过高的琴馬这种方法是否有益也是值得怀疑的。即使說，由于弦高了，手指按弦需加深，力量需加强，因此可以获得加强手指力量的好处，但同时右手弓子不可避免地也要受到"传染"，而不自然地增加压力，这个坏处与上述可能的好处相比，似乎得不償失。长頸的小提琴演奏者（特别是当他已习惯于用肩垫时）不用肩垫演奏的坏处是很大的。由于手臂过分用力，可能得臂症，此外，至少也会减低換把的准确性。最后我們将談到几条一般应用的健全的練琴规則。

健全的練习法

1. 每天开始練习时，如因早晨刚起不久，手臂、手指仍然僵硬、笨拙，总之，如手指还不"听話"，这时即使是最好的演奏者也奏不出他平日所特有的那些音質。在这个阶段如用敏感的老的意大利琴拉，对琴本身将直接有害。用另外一个琴（如可能，最好是自己演奏用的那个琴的仿制品，比例大小都要一样）来練每天第一个練习是有好处的，它意味着大大減輕供演奏用的那个琴的負担，少消耗它的音質，从而肯定可以使它的寿命延长几十年（见本书第一分册第21頁）。

2. 所用譜架的架台应与眼齐。架台太低易使演奏者养成持琴过低的坏毛病，这对于发音很有害处。此外架上应系一根鉛笔备用。

❶ 指有上述拇指紧张毛病时也可以用拇指較长时間离琴的練习方法去克服。——譯注

3. 在开始練习时，用小提琴練习来使僵冷的手指暖过来的办法等于浪費时間。很多人用以下的办法：将手浸入很热的水中泡一会之后手指几乎立刻就暖过来了(克萊斯勒即用此法)。

4. 在練习之前，应用小六度音程检驗弦与弦之間的关系是否准确。絕对不要在音程不准的弦上練习，否則为了音准，手指必須去按不对的位置；如按对位置，則音又不准，結果不是听覺变坏就是手指变得无把握。

5. 許多人都有这样一种坏习慣：經常毫无理由地拉拉空弦，好象弦总是不准似的。这种标志着不稳定性的坏习慣极要不得，因为它使得練习时所絕对需要的精神集中不断受到扰乱。

6. 每天开始練习时，应用音叉或音准的鋼琴对弦。因为如果每天弦的音高都不一样，人的听覺和乐器本身都会受到不良影响。

7. 乐譜上的指法和弓法应写得清楚干淨。乐譜如不干淨(如划掉的指法，連綫之間交叉不清等)，影响視覺記忆，并常常是发生一些錯誤的原因，而这些錯誤往往能造成更大的錯誤。所有不好的指法記号不仅应該划掉，并应該尽可能使它看不出来。

8. 每練一小时应休息15分鈡，在这15分鈡中，可作一些其它的事，如看书，或干脆什么也不作(这当然更好)。連續几小时不休息对一个人的精神是极有害的。

9. 演奏者練习时的"外部"条件应尽可能不令人疲倦。因此，在練习时間較长时，不应該从头到尾都站立。演奏时須坐着拉的作品在練习时也应坐着。(見本书第一分册第25頁)。

10. 絕对不要靠近开着的窗戶練习。如果天气不好，会損坏琴和弦，至少也会影响邻居，并且有时也会引起有无綫电的邻人的报复行动。

11. 練习时不要把自己的衣着弄得过于舒服(如把衣領拿下等等),以免上台时有时穿上不习慣的夜礼服会感到很不舒服。

12. 練完后,永远不要忘記把一天內积聚在琴和弓上的尘埃擦干淨。

V. 音 乐 記 忆

我們以上所講的怎样練习或怎样获得技巧，其目的之一在于把我們的技巧上和精神上的收获牢牢地印在我們的記忆中。科学观察証明，記忆本身有两种不同的类型：声音－动作型和視覚型。小提琴家的記忆无疑問是属于第一类型，也就是說音乐的印象在他的脑中主要是通过声音和动作形象保留下来的；可是对乐譜的記忆也可以起輔助作用。在我們談到小提琴家的記忆时，我們还需把声音的概念和动作的概念再分开研究，因此我們分为三类：

1 声音的記忆

2 动作的記忆

3 視覚的記忆

有意識的和下意識的記忆 一个好的音乐記忆几乎永远是下意識的。当加入有意識的記忆或回想时記忆过程便中断了。当一个小提琴演奏者在开始拉一段音乐之前一刻想先在脑中背忆一下所要拉的旋律綫或技巧动作时❶，无一例外，在他回想的那一刹那，記忆便中断了。凡是想依賴于記忆的人必須認識到，动作的过程（并非感覚的过程）是自动发生的。理想的乐曲闡释者应該是能够把他的最大的主动性、直覚性以及其理解的自由和完全是下意

❶ 指心理活动，演奏动作并未停止。——譯注

識的、服从于最微小的內心波动的技巧动作結合在一起。如何正确动作决定于乐譜，决定于乐譜內注明的指法和弓法，因此确切地确定指法和弓法是絕对重要的。对于一般的演奏者来講，我們可以提出下面三点意见：

（1）对于每个小提琴演奏者来講，只有一种“最好的”指法和弓法，所謂“最好的”就是說完全符合于演奏者的技巧能力以及他对作品的解释上的需要。（2）特殊的指法和弓法不仅不符合上述的条件，而且还将使得技巧能力不牢靠，能否奏好要凭运气。（3）記入适当的記号并去理解它們，同时还要用眼去認識它們，这样便能明确演奏时所应遵循的准确演奏方法，从而对于要牢記的形象有莫大好处。为了把一串音符的內在概念牢牢地印在我們的意識中，尽可能經常地看該串音符的外表形象是有益的。我們越是經常地看着乐譜演奏，除了我們越能熟悉所听到的声音和所感到的动作之外，我們所看见的音符形象在我們記忆中也越深刻。这样当以后需要背奏时，我們仍能回忆起音符的外形，无需看譜。視覚記忆虽是一种輔助手段，但不幸的是它在获致可靠的一般的音乐記忆中的作用往往是被过低估計了。大多数小提琴家認为，为了不忘記他們所能背奏的乐曲，应該經常地不看譜背奏复习。其实正相反，原因刚才已講过。天賦記忆力特强的小提琴家对某一乐曲在經过一定时期的背奏后，常常感到有重新再看着原譜奏的必要，以便通过对音符形象的視覚来重新加强逐漸淡薄的記忆。不这样作的人則有对其以前所熟悉的作品逐漸生疏，甚至于完全忘記的危险。

乐曲的練习　在观察了一个作品中所注的指法和弓法之后，我們对于該作品的音乐結构以及表情內容已有了一个概念。在作

了这个初步工作之后，我們必須立即开始从純音乐的角度来深入研究該作品——即使这时在技巧上我們还未能完全掌握也无关系，——并应經常和伴奏(一般是鋼琴)合奏这个乐曲。

一般来讲，希望先掌握一个作品技巧，后掌握其音乐內容，这是錯誤的。

只单純研究一个作品的小提琴独奏部分，而不知其一般的和声結构❶，等于一个扮演罗米欧的演員只知道背誦他自己的台詞而从未见过朱丽叶。当每一个音符拉得很准确时，可以說其技巧演奏是"正确的"，但只有当这种演奏适应整个作品的性質时，它才具有意义。因此在我們开始一首音詩的眞正的技巧練习之前，我們必須先理解这首音詩的結构和表情內容。

在作一首音詩的技巧練习时，首先应該注意分别对待其中不需要特别技巧的部分(康蒂列那)。慢的音乐虽然在技巧方面动作簡单容易，但在表达情感效果方面却具有极大价値，用与練习技巧困难片断(而且練时多少忽略其表情內容)同样多的时間去練它們是极荒謬的，这一点前面已講过了。在技巧練习方面，由于左手的动作連續比右手复杂多样，因此我們应該先检查左手。检查后，便会发现某些熟知的、性質清楚的技巧上的毛病，这时应該把这些毛病分开单独練习。检查右手时情况也一样，同样也应用分开練习的方法(如图形化的弓法練习等)。这种为了改进而分开的单独練习应該一直継續到所有毛病完全克服为止。到此时，应該說，有意識的动作已在轉变为下意識的动作。为了掌握整个作品，应該再和鋼琴合奏，借以检查出不准的音并加以糾正。这样作的結果，乐

❶ 指伴奏部份。——譯注

曲以及手指动作将最后牢牢地印在心上(当然練习的方法首先必須正确，这是无需多說的)。以后每隔一个相当的时期，都需再把它反复地温习一下，練时仍需注意作任何可能的改进，这时这个乐曲便成了我們的“血肉”的一部分了。至于进一步去公开演奏，事先应先在不拘束的环境中(在朋友的面前)試奏一次，如能經得起“火的洗礼”，才可以去尝試公开演奏。因为只有这时才真正具有了安全的感覚，具有了能够依賴自己的技巧工具的感覚，具有了能够和乐曲精神內容融合的感覚，只有这些感覚才能使得我們在演奏中充分发揮我們的力量。

现在需要談到这个問題：当一个学生或我們自己不能根据記忆完善地背奏一个乐曲时，应該采取什么措施。首先应該找出三种記忆中的哪一种被忽視了，并加以补救。如果是不能記忆乐譜，这是視覚記忆方面的問題；如果是心里不能唱出所拉的乐曲，則这是声音記忆方面的問題。发生記忆中断的最普遍的原因往往是因为机械化的动作过程尚不够熟練——这常常是由于用不正确的練习法所致。然而很明显的是，当一种記忆中断了，往往另一种記忆跳出来接上去，从而挽救了当天的演奏，例如，当手指忘記了原来的指法时，演奏者的內在的声音概念常能促使手指找到正确的音，虽然所用的指法可能是錯誤的，同时这时他还必須迫使他的神經和意志作出巨大的努力。其次，事实上，当演奏者的声音記忆和动作記忆中断时，他不自覚地便要求助于視覚記忆——他在脑中竭力想把整个乐譜从头到尾想一遍，正象一个要淹死的人，在他生命最后的一瞬間，看见他的一生經历象閃电一样飞掠过他的脑海。第三，也是最后一点，当一个演奏者在第一次公开演奏之前，(这时他的內心自然会很激动)，在脑中温习要演出的作品时，感到記忆的

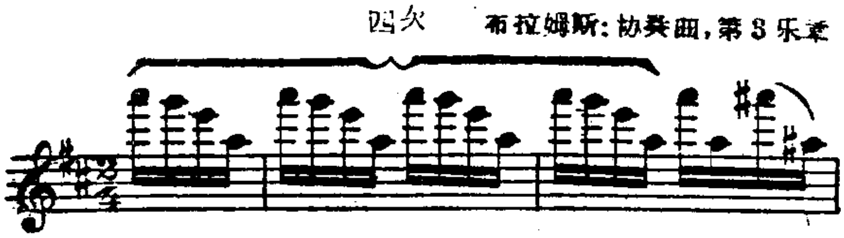
綫索中断了，这时只有一个办法：立即拿起琴来，让手指（幸亏它不会思考）自动地把綫索接上。

記忆恐惧病　在妨碍实现我們艺术目的的心理障碍中，首先应講到記忆恐惧病。它的突出表现是“預先想到”这个坏习惯，也就是說，在还未奏到某一个較困难的片断之前，毫无理由地很早便想到了該片断所需的指法和弓法动作，結果造成了一种痛苦不安的状况。

此外，有些原本天賦很好的演奏者，虽然練习方法也正确，就是在拉到一定的地方时总要“爆发恐惧”或发生“心理的畏縮”，从而使演奏中断，对这种毛病，演奏者早在幼年时代便应該有效地与之斗爭。一个演奏者由于突然忘記而在听众面前中断演奏，就象一个士兵在战场上刚一看见敌人的影子便丢下武器是一样的。我們这門职业有些类似戏剧演員的职业，在舞台上发生“心慌失措”现象时需具有“掩飾”的能力，这就是說要具有在危险情况下挽救个人免于毁灭的沉着鎮定的能力。遇到外界有一点搅扰，演奏动作便陷于停頓，这种习惯只是表明演奏者內心的懦弱和意志的脆弱。如果教师不以必要的力量去和学生这种心理状态作斗爭，它可能逐漸变成一种永不可克服的缺陷，使得公开演奏成为不可能。

有意識的記忆　我們上面已經講过，下意識的感覚和有把握的各項技巧是艺术演奏的最理想的条件（但練习时正相反，那时則需要有意識的分析）。然而也必須提到，在某种特殊情况下，完全有意識的回想和动作都是必要的，甚至在公开演奏时也是如此。例如：遇到音型重复的次数不同（如譜例929、930）或遇到每次重复主題时都轉調（如譜例931）等情况，这时需要找到某些支持点来帮助記忆：
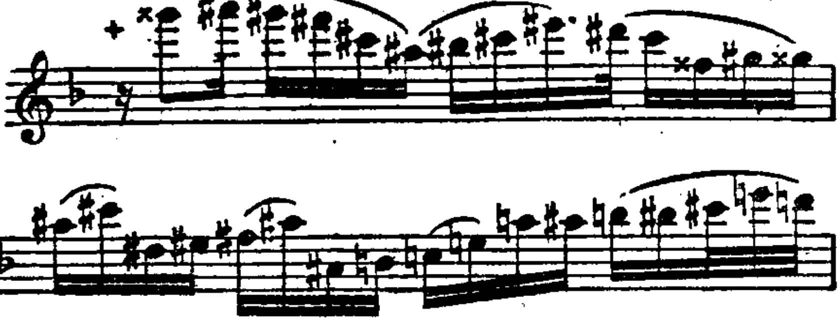
布拉姆斯：协奏曲，第3乐章

929. 

930. 
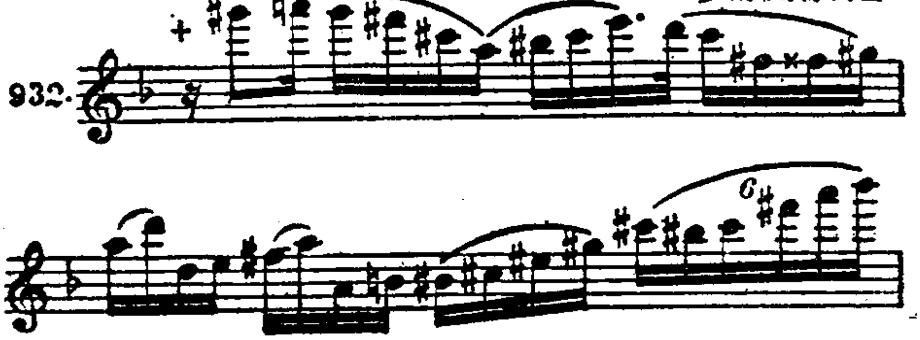
931 例是以G$^{\times}$开始，一直保持在F$^{\#}$大調上。

多南依：协奏曲，第1乐章

931. 
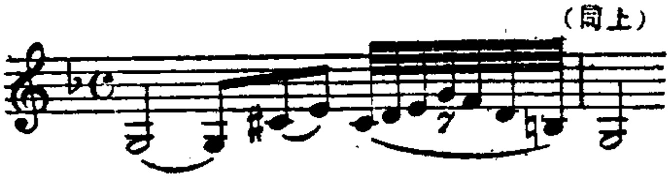
932 例是以G$^{\#}$开始轉入D大調。

多南依：协奏曲

932. 

再如：

(同上)

933. 

934. 

935. 

936. 

937. 

938. 

939. 

在拉一連串的变奏时情况也一样，須找記忆支持点。例如在練习巴赫恰空曲时，常常是把每个变奏分开单練，这当然是正确的。但有时由于記不清变奏之間的先后次序因而发生演奏的突然停頓。这时也需要有意識的回想。为了帮助回想，分練每个变奏时应該总是从它前面那个变奏的結尾开始練。此外，也可以利用弓法的变换来协助加强对主題綫变化的記忆。

例如：

苏克：《四首乐曲》第3首
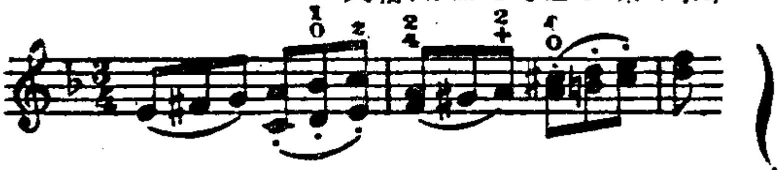
940. 

941. 
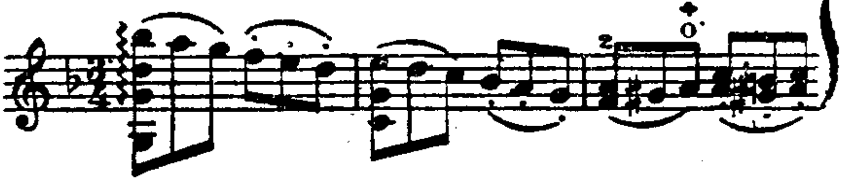
变换指法的方法也有同样的效用。如：

列格：作品42号之1 第1乐章

942.

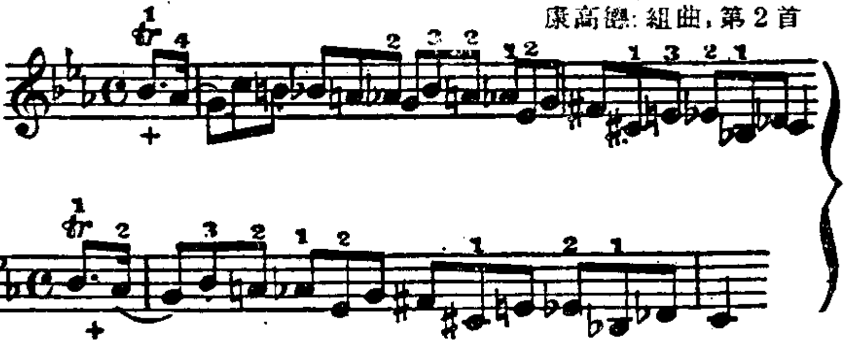


943.



康高德：組曲，第2首

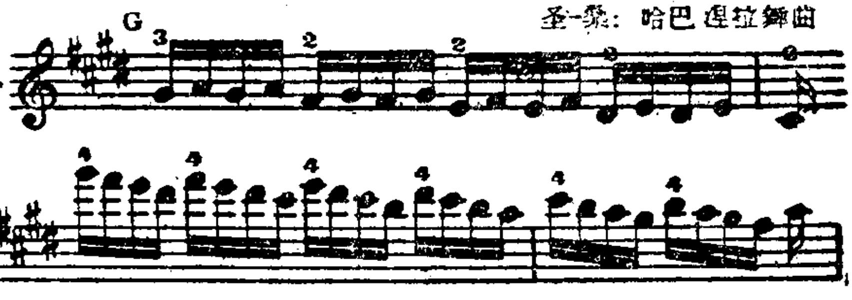
944.



拉模进的連續音符时采用同样指法是帮助記忆的最有效的手段（同时在技巧上也是最容易的）之一。例如：
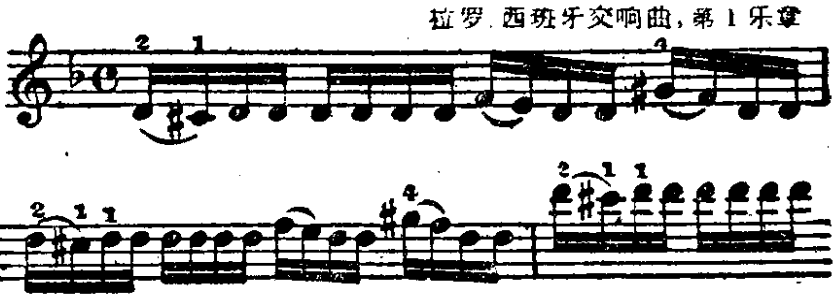
圣-桑：哈巴涅拉舞曲

945.



拉罗.西班牙交响曲，第1乐章

946.
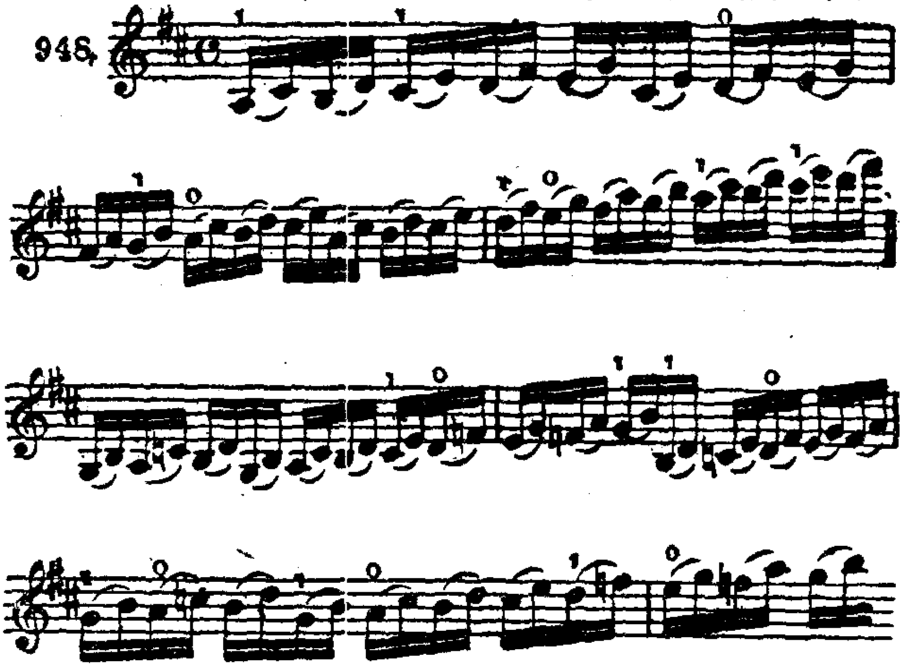


肖松：音詩

947.



貝多芬：协奏曲，第1乐章

948.
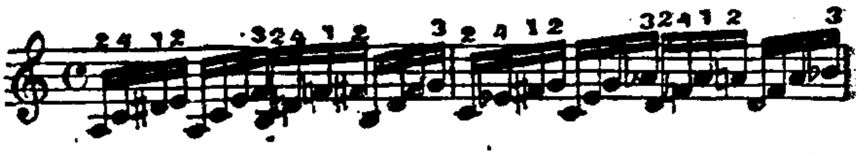


948 例需要詳細地解說一下。每一个独奏的小提琴家从經驗中都知道，拉貝多芬小提琴协奏曲的引子时，应集中表达出一种近似压抑的情緒，因此这个极其突出明显的片断❶便成为整个作品中最辣手的部分。因此应該选用一种可以避免发生任何錯誤的、极其簡单的指法来拉这段三度分奏。我本人在拉这段时几乎完全不用第二把位，而輪用一、三把位，这虽然麻煩一点，但却較安全。
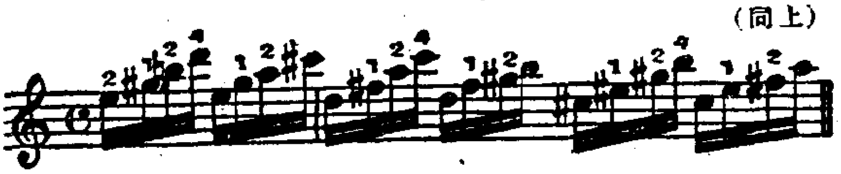
以上是附带講的。用同样指法、弓法拉模进連續音符的例子还有：

❶ 因为此时伴奏声弱，故称突出明显。—— 譯注

顿特：作品35号之 1

949. 

(同上)
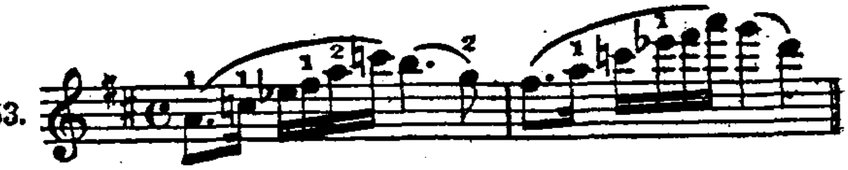
950. 
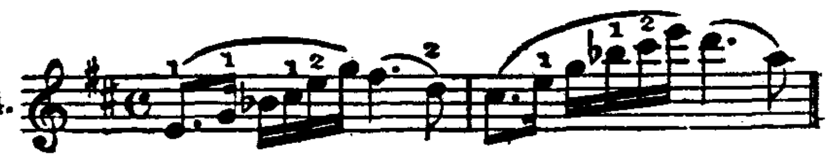
柴科夫斯基：三重奏，作品50，赋格曲

951. 

圣-桑：b小調协奏曲，第1乐章

952. 

953. 

954. 

955. 

对于記忆力差并特别怕背奏的学生，我一般采取下列办法：在他发生記忆中断时，我立刻叫他停止演奏，我們先查明錯誤所在，然后立即和他一道找寻錯誤的原因。在拉"康蒂列那"部分发生中断，往往是由于在应該轉調时不轉調仍然継續奏原动机所致；在拉純技巧片断发生中断时，則經常是由于以前的、半被忘記的、已不

用的指法或弓法突然冒出打乱了熟练的动作連續。这两种情况[1]的发生过去都是不自觉的，现在經过合乎邏輯的分析，使学生認識到它們的起因并能加以注意，从此以后，这种錯誤便不会再发生了，因为我們已經知道发生这两种情况的动作上錯誤的原因。一切記忆方面的毛病都可以用这种方法追究根源并加以改正，一直到內心概念完全清楚并且永远保持这样而不再改变。

結束語 全书第一冊(关于如何获得小提琴演奏的技巧部分)至此結束了。第二冊将专講艺术表演这个我們力求达到的最后目的和阻碍实现我們最崇高的艺术意图的各种障碍以及灵活的教学法(这是传播我們經驗的最实际的方式)。

第一冊可以供两种用途。第一种用途是可以把整本书仔細地加以閱讀，将本书中所講的一些新的看法和迄今存在的各种意见加以比較。在比較过程中，应特別努力把自己技巧中的那些在"传統"的外衣下长期存在和被珍爱着的坏习惯完全消除。

第二种用途是可以把本书当作参考书。无論先生或学生，当他对技巧中的任何动作如何才算正确感到不明确时都可以参考它。只有当身心对整个技巧中的每項单独的动作的控制都很完善时，实现我們的艺术意图才有了保証。技术可以比作人的身体活动，音乐內容可以比作人的心理活动，正象只有身体健康，精神才能自由发展一样，我們的表现能力首先依賴于我們的技巧能力。只有在完善的技巧基础之上才可能建立起雄伟的象征着眞正艺术的大厦。

[1] 指拉康蒂列那和純技巧片断时所发生的中断。——譯注